

Arch
N
5
A79
v. 6

CORNELL
UNIVERSITY



COLLEGE OF
ARCHITECTURE
LIBRARY

CORNELL
UNIVERSITY
LIBRARY



BOUGHT WITH THE INCOME
OF THE SAGE ENDOWMENT
FUND GIVEN IN 1891 BY
HENRY WILLIAMS SAGE

Cornell University Library
N 5.A79
v.5
Les Arts anciens de Flandre.Publication

3 1924 020 555 102

7



LES ARTS ANCIENS DE FLANDRE

VLAENDEREN

DEN LEEUW



ASSOCIATION POUR LA PUBLICATION DES
MONUMENTS DE L'ART FLAMAND
FONDÉE EN SOUVENIR DE L'EXPOSITION DES PRIMITIFS
FLAMANDS ET D'ART ANCIEN DE 1902, A BRUGES.

DÉDIÉ

A

SA MAJESTÉ LE ROI DES BELGES

325

LES

ARTS ANCIENS
DE
FLANDRE

PUBLICATION PÉRIODIQUE

HONORÉE DES SOUSCRIPTIONS DES GOUVERNEMENTS BELGE, FRANÇAIS ET ALLEMAND

SOUS LA DIRECTION

DE

CAMILLE TULPINCK

PRÉSIDENT DE L'ASSOCIATION

200
100
100

100

SIGNATURES DE PRIMITIFS

LE LIVRE D'HEURES DE L'ARCHITECTE LOUIS VAN BOGHEM

AU SÉMINAIRE DE BRUGES



A bibliothèque du Séminaire de Bruges possède sous la cote 60/35, un curieux petit *Livre d'Heures* gothique écrit en français, enrichi de nombreuses miniatures, provenant de l'abbaye des Dunes, dont il porte le sceau avec la date de 1625. Il mesure 17 cent. de hauteur sur 11 cent. de largeur.

Il est composé de 156 feuillets dont beaucoup sont décorés de lettrines et d'encadrements déjà inspirés par la Renaissance ; il est enluminé de seize miniatures à pleine page, dont les sujets, sous des arceaux de style flamboyant, rappellent les petits sculptures gothiques du commencement du XVI^e siècle, du Tour du chœur de la cathédrale de Chartres, de la chapelle de la Vierge de la cathédrale de Lisieux, et surtout du retable de la *Vie de la Vierge* de l'église de Brou en Bresse (pl. I).

Dans deux endroits différents, au milieu des arabesques qui décorent le f^o 54, et à la sixième ligne du texte courant du f^o 65, on peut lire dans un petit cartouche la date de 1526.

Ce petit volume, qui me fut très obligeamment communiqué par M. l'abbé Deschepper, avait été examiné dès 1840 par l'abbé van de Putte (1) : mais depuis, jusqu'à ma courte communication aux Antiquaires de France (2), il était demeuré bien oublié sur les rayons de sa bibliothèque.

Le manuscrit débute par un calendrier.

Le mois de *Janvier*, au f^o 2, est encadré de tous les outils du sculpteur, du tailleur de pierre et du maçon ; maillet de bois, ciseaux gouge, marteau de fer, brosse, pinceau, truelle, fer à jointoyer, équerre, niveau, compas sont artistement suspendus à une cordelière à glands qui entoure le texte ; en haut une L majuscule ; en bas, au dessus d'une règle, les lettres L. V. B.

Sur la page qui lui fait face, au f^o 1 v^o, on voit dans un de ces cadres gothiques flamboyants que nous signalions à l'instant, les Quatre Saints couronnés, Sévère, Séverien, Carpophore et Victorien (ou suivant d'autres :

(1) *Annales de la société d'Émulation pour l'étude de l'histoire des antiquités des Flandres*, 1^{re} sér. t. II, p. 165.

(2) *Bulletin de la Société des Antiquaires de France*, 1909, p. 154.

d'autres : Claude, Nicostrate, Symphorien et Castorien) patrons des architectes, des maîtres-maçons et imagiers, portant la règle, le compas, l'équerre et le marteau. Au bas du cadre, dans un petit écusson, est dessiné un entrelac fort compliqué, qui semble vouloir figurer une arabesque purement décorative (pl. II).

Les principales miniatures représentent *la Sainte Trinité*, *le Père et le Fils* tenant le *Livre* sur lequel plane le *Saint-Esprit* (f° 103), *Sainte Anne* instruisant la *Vierge* (f° 53), *l'Annonciation* (f° 10), *la Nativité* (f° 30), *la Fuite en Egypte* (f° 40), *la Pentecôte* (f° 64), *le Couronnement de la Vierge* (f° 46), *Saint Louis et Saint François* (f° 53), *le Roi David* (f° 70) ; elles sont également sous des arceaux ajourés, de sculptures très diverses, qui sauf une seule, *le Couronnement de la Vierge*, sont de style essentiellement gothique flamboyant.

Si nous feuilletons le volume, nous allons voir à plusieurs endroits non seulement les lettres signalées au *Mois de Janvier*, mais d'autres encore ; au f° 5 : L. A., au f° 45 : L. A. F., au f° 46, au centre dans le bas du cadre qui entoure *le Couronnement de la Vierge* : L. A., sur l'embase du pilastre de gauche : L. V. B., sur l'embase du pilastre de droite : F. V. B., au f° 70 : L. V. B.. Au f° 64 dans un cartouche ovale on lit :

L IV A
 S Q V E
 A L A
 F I N
 L. V. B.

F

accosté des trois lettres : L. A. F., tandis que au f° 22, un cartouche rectangulaire élégant donne alors :



Cette devise est encore répétée au f° 10 ; et au f° 31 nous lisons en abréviations L. W BHE.

Enfin aux f°s 22v°, 29v°, 79v°, 102v° nous voyons des écussons d'or à trois bandes d'argent ; au f° 36 l'écu est accolé des deux initiales L. A. en or. M. l'abbé van de Putte supposait en 1840, que c'étaient là les initiales de l'artiste auteur des miniatures, mais il ne put l'identifier.

Il me semble que les rapprochements qui viennent de se faire si naturellement doivent au contraire nous aider à le découvrir.

*
 * *

Le nom que nous trouvons ici en toutes lettres est aujourd'hui bien connu.

SÉMINAIRE DE BRUGES

LE LIVRE D'HEURES DE LOUIS VAN BOGHEM.

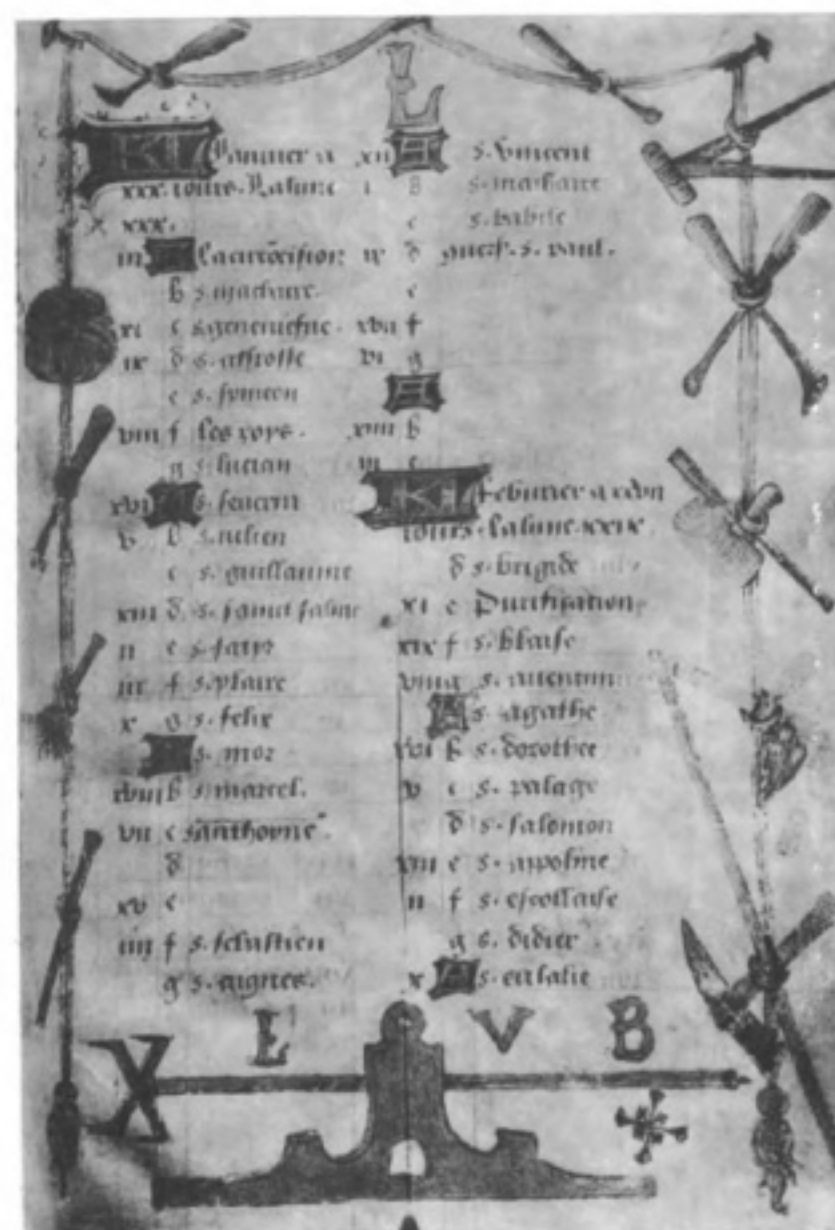


FIG. I. LES QUATRE SAINTS COURONNÉS, patrons des sculpteurs et des architectes. Au bas le monogramme de Jean Louis van Boghem: J.L.V.B. (Voir les niches inférieures du Retable de la Vierge de Brou. Pl. I.)

FIG. III. LA SAINTE TRINITÉ. (Voir les niches de gauche et de droite du milieu du Retable de la Vierge de l'église de Brou. Pl. I.)

PL. II.
FIG. II. PREMIÈRE PAGE DU CALENDRIER entourée des attributs des sculpteurs et des architectes avec les initiales L. V. B.

FIG. IV. SAINTE ANNE. Patronne d'Anne van Boghem, instruisant la Vierge.

bien connu. C'est celui de l'architecte Louis van Boghem, qui construisit l'église de Brou pour l'archiduchesse Marguerite d'Autriche, Gouvernante des Pays-Bas, veuve de Philibert le Beau, duc de Savoie. Depuis les très intéressantes recherches de M. Finot (1), l'artiste est maintenant bien dégagé de Jehan Perréal de Paris, de Michel Colombe de Tours et de ses trois neveux, Guillaume Renault, tailleur d'images, Bastyen François et François Colombe, de Thiébault de Salins, de Jehan de Bruxelles, enfin de Conrad de Meyt. On sait que pendant dix neuf années, de 1512 à 1531, il présida à l'exécution du plan qu'il eut avant de mourir le bonheur de voir complètement réalisé. Sa biographie enfin est aujourd'hui assez documentée pour qu'on puisse en parler sciemment.

Son nom s'écrit de trois manières différentes : van Bodeghem, van Boghem, van Beughem ; c'est en français, d'Arc. On connaît son prénom Louis ; la signature que nous lisons au bas de la *Gageure* avec Marguerite d'Autriche (26 février 1526) que nous allons trouver plus loin, nous apprend qu'il s'appelait en plus Jehan. Se rattache-t-il à la famille de notre héroïne française ? L'auteur d'une récente brochure : *Pays Allemands francisés au de là des frontières allemandes*, qui nous affirme que notre Jehanne s'appelait primitivement Johanna van Boghem, s'il eut soupçonné l'existence de l'artiste flamand, n'aurait pas manqué certainement de retrouver là une parenté. Inutile de dire notre opinion, mais la chose est assez drôle pour être signalée !

Van Boghem naît à Bruxelles en 1470, il meurt en 1540 à Bourg-Ceyzeriat où sa tombe fut retrouvée il y a quelques trente ans (2). Le 30 août 1496, il épousa Anna van Aelst, dite Tote, de laquelle il eut un fils, François, qui fut un des conseillers de la ville de Bruxelles. Avait-il été marié une autre fois ? M. Finot a découvert en effet dans les archives du Nord (B. 2278) que sa femme s'appelait Deckelye : et celle que nous connaissons s'appelle au contraire van Aelst.

En 1498, il est architecte de la ville de Bruxelles. En 1512, il est envoyé à Brou par Marguerite d'Autriche pour décider l'emplacement de l'église à édifier. Nous n'avons pas à nous préoccuper ici des difficultés de l'Archiduchesse avec Jehan Perréal et avec ceux qui lui succèdent. Mais en 1513 Louis van Boghem est définitivement chargé de la construction de l'église, suivant les plans qu'il emporte avec lui ; il arrive à Brou au mois de Juin. Et chaque année, il fera ainsi un voyage de Flandre en Bresse pour surveiller pendant quelques mois les travaux. Les routes cependant sont si peu sûres, que le maître ne se met en voyage, qu'avec une lettre de la Gouvernante qui lui promet « de bonne foy et parolle de princesse, de, ou cas que en allant au dit lieu de Brouz ou en revenant d'icelluy, il feust par aucuns prins prisonnier, sans avoir par luy commis cas ou malfaict dont il deust estre prisonnier, que le ferons poursuyre et racheter, payerons sa rançon s'il estoit mis à rançon et le ferons mettre à délivre sans ses coustz ne despens. » (3)

En 1516,

(1) Finot, dans *Réunions des Sociétés des Beaux-Arts des départements*, t. XII (1888), p. 187.

(2) Finot, *Op. c.* p. 206.

(3) Finot, d'ap. les Archives du Nord, B. 2230, Registre des mandements, f°s 3 et 4.

En 1516, quand il eut fait ses preuves à Brou, il est chargé d'achever le Broodhuys ou Manoir du Roi à Bruxelles, dont l'architecte Antoine Kelderman, maître-ouvrier des Maçonneries de Monseigneur le Roi avait fait les plans extérieurs. Il en fit le plan intérieur de concert avec Jean Crickengys, maître de la Chambre des comptes, Dominique de Wayemaker, Henri van Pede et Rombaut van Mansdale dit Keldermans, maîtres des travaux d'Anvers, de Bruxelles et de Malines.

A cette date il collabore pour Brou avec un certain maître Jehan de Bruxelles, peintre demeurant audit Bruxelles, auquel l'Archiduchesse prescrivit de payer cinquante philippes d'or pour les ouvrages ci-après déclarés :

« Assavoir ung patron de sépulture de feu Mgr de Savoye, monsieur
 » nostre mary que Dieu absoille, faict de blanc et noir sur toille ou
 » petit pied bien nettement, ung autre patron aussi grand que le vif,
 » assavoir de quinze pieds hault et quinze pieds large, aussi de blanc
 » et noir sur toille, une sépulture moderne de mondit Seigneur de
 » Savoye ou petit sur percemin, semblable aux autres dessus dictes,
 » encoires une sépulture moderne pour nous, montant quarante pieds
 » hault et vingt pieds de large, faicte ou petit pied sur perchemin,
 » une aultre sépulture pour Madame Marguerite de Borbon, nostre
 » belle mère que Dieu absoille, aussi de quarante pieds hault et vingt
 » pieds large ou petit pied sur perchemin, ung visaige de feu Mon-
 » seigneur de Savoye sur ung tableau à l'uille aussi grand que le
 » vif, et plusieurs aultres petits patrons, toutes lesquelles parties sus-
 » dites ont été délivrées en nos mains par ledit maistre Jehan de
 » Bruxelles et ont les aucunes esté envoyées en nostre couvent de
 » Brouz-lez-Bourg en Bresse. »

M. Houdoy qui le premier découvrit le document, pensait que ce Jehan de Bruxelles pouvait être Jehan Vermeyen ou Vermay, qui devint le peintre de Marguerite d'Autriche et de la reine Marie de Hongrie ; hypothèse par exemple difficile à admettre, car Jehan Vermeyen était né seulement en 1500 ; M. Finot déclara ne pouvoir se prononcer. Or, dans l'étude que je faisais dernièrement de l'admirable *Livre d'Heures de la princesse de Croy*, appartenant à S. A. S. Mgr le duc d'Arenberg (1), j'ai pu déterminer que ce Jehan de Bruxelles était Jehan de Rome, et précicément, j'ai signalé à son actif, les modèles *grandeur naturelle* de trois mausolées de Brou, faits par lui, d'après les *croquis* de Louis van Boghem, en ajoutant qu'ils furent exécutés par Conrad de Meyt (2). Tout finit par concorder parfaitement.

Nous ne suivrons pas Louis van Boghem dans la construction de l'église de Brou ; nous constaterons par exemple que de 1522 à 1526, la guerre qui sévit entre la France et l'Empire, le passage des armées ennemies par la Bresse et la Savoie, durent nécessairement entraver et retarder l'achèvement de l'édifice (3). Sur cette période des travaux nous n'avons
 que de

(1) *Gazette des Beaux-arts*, 1911 (2).

(2) *Jahrbuch der Königl. Preussischen Kunstsamml.*, 1908, p. 2.

(3) Finot, *Op. c.* p. 216.

que de très rares renseignements ; mais nous ne pouvons omettre de signaler la reprise des travaux, et la curieuse gageure faite entre Marguerite d'Autriche et son architecte Louis van Boghem, le 26 février 1529. Elle montre d'ailleurs dans quels termes étaient la Gouvernante et son artiste, et combien ce dernier était loin du mépris, qui enserrait, a-t-on prétendu, les humbles primitifs.

« Madame a aujourd'huy convenu avec maistre Loys van Beughem, »
» maistre des euvres à Brouz, en la manière qui s'ensuyt : assavoir »
» que si le dict maistre Loys, par son moien et bonne dilligence, »
» fait tellement que les église et couvent de Brouz dont il a charge, »
» soient entièrement parfaictz tant de massonnerie, charpenterie, ver- »
» rières, seiges (sic), clouchier et autres choses nécessaires, ensemble »
» aussi les sépultures posées, le tout bien et souffisamment a dit de »
» maistres du mestier à ce cognoissans, endéans trente mois à »
» compter dois le jour de Pasques prouchaines qui seront le XXVIII^e »
» de mars qu'on comptera l'année XXIX, que madicte dame par »
» dessus son salaire et autres choses en quoy a ceste cause elle pourra »
» lors estre tenu à luy, luy donnera encoires la somme de cinq cens »
» livres de quarante gros pour une fois en don et gratuité espéciale. »
» Et par contraire ledict maistre Loys présent a consenty que s'il y »
» a faulte à icelle perfection déans ledict temps de trente mois, à comp- »
» ter comme dessus, que semblable somme de cinq cens livres dudict »
» pris luy soit desduicte et rabatue par madicte dame ou ses officiers »
» sur ce que lors luy pourra aricelle estre deu. Ce que lesdictes par- »
» ties ont accepté de leur bon grez et consentement. Et en témoi- »
» nage de ce ont signé ceste présente convencion de leurs seings. »
» Fait à Bruxelles, le XXVI^e de février MXV^e vingt huit. Présens »
» Monseigneur le conte de Hocstrate, chevalier d'honneur de madicte »
» dame, messire Anthoine de Montcut, abbé commendataire de »
» Saint-Vincent, aulmonnier et confesseur de madicte dame et »
» Philippe de Brégilles, son premier escuier d'escuerie, tesmoins à »
» ce appelez.

» Madame a déclairé, qu'elle nentend les closures des chapelles estre »
» en ce comprinses.

Marguerite
Jeh. Lwyck van Boghem.

» Pour ce que maistre Loys dit navoir en son marché le couvent »
» de Brouz, ayns seullement l'esglise et ce que en dépend comme des- »
» sus, ne vouloit accepter ceste cédule, ayns m'a prié parler à Madame »
» pour estre la charge du dict couvent hors ceste cédule, ce que j'ay »
» faict et m'a respondu que en parfurnissant le surplus cy-dessus men- »
» cionné, elle n'y entend la perfection du couvent estre comprins, ce que »
» je certifie par mon seing cy mis, le VIII^e de mars, anno XV^e XXVIII.

de Montcut.

Archives du
Nord, série
B, carton de
l'église de
Brou.

L'artiste gagna la gageure ; l'église fut terminée dans les délais indi-
qués, vers

qués, vers l'automne 1531 ; mais la Gouvernante ne put la voir achevée ; elle était morte le 13 novembre 1530.

Ainsi ce ne sont ni les plans de Perréal, ni les projets de Michel Colombe qui servirent à Brou, mais bien ceux de Loys van Boghem, comme aussi les *dessins*, je souligne intentionnellement, de notre artiste qui furent utilisés pour l'exécution des monuments funèbres par Conrad de Meyt. Cela résulte bien clairement du traité passé le 26 avril 1526 avec Conrad de Meyt, le tailleur d'images de Marguerite d'Autriche, par lequel il s'engage à se transporter à Brou pour « besoigner aux sépultures que madicte dame entend estre faictes en ceste église de Brou, selon le pourtraict pour ce faict par ledict maistre Loys van Beughem. » N'oublions pas cette date de 1526 ; rapprochons la de celle que nous trouvons inscrite dans le volume (pl. IV, fig. I) ; nous ne tarderons pas à en voir tout l'intérêt.

Tout ce qui vient d'être dit est beaucoup moins éloigné qu'on pourrait le supposer de l'étude de notre *Livre d'Heures*.

Bien des détails en effet, relevés dans les miniatures, rappellent les sculptures de Brou et montrent qu'elles peuvent être regardées comme l'œuvre de Louis van Boghem lui même. Si on y joint les monogrammes qu'on y découvre, la chose devient à peu près certaine.

Les encadrements des miniatures sont en quelque sorte les modèles des sculptures que nous voyons à Brou : tel, par exemple, le retable de la *Vie de la Vierge* (pl. I). Et quand je trouve au bas de plusieurs d'entre elles, si proches parentes de ce que nous connaissons de Louis van Boghem, les initiales L. V. B., comme sur la règle de la première page du calendrier (pl. II, fig. II), il me semble difficile de ne pas admettre qu'elles ont été exécutées par celui dont nous avons ici le monogramme.

Car c'est bien celui de van Boghem. Si on cherche en effet, l'explication des majuscules qui accompagnent les miniatures, en dehors du nom LOWICK VAN BOGHEM, inscrit au f° 22 v°, on peut facilement la fournir. Celle du f° 64 peut servir pour toutes les autres : L. V. B. — L. A. — F. V. B. (pl. III, fig. II) — sont certainement les initiales de L[ouis] V[an] B[oghem] ; L. A. reliées par un lacs d'amour, L[ouis] A[nne] ; F. V. B., F[rançois] V[an] B[oghem], le père, la mère, le fils, tandis que nous trouvons au cours des pages, les portraits de saint Louis et de saint François (pl. IV, fig. II), de sainte Anne (pl. II, fig. IV.), patrons des van Boghem ; le manuscrit devient ainsi un véritable *Livre d'Heures* de famille.

C'est bien d'ailleurs ce que pensait l'abbé van de Putte. Et je crois alors voir là, en quelque sorte, dans ces pages un *Album* de projets comme celui de Villard de Honnecourt (1), dessinés par un maître qui ne les a pas jugés indignes d'être conservés dans un ensemble, où comme Villard de Honnecourt encore, il inscrit son nom entier au cours des feuillets.

Mais à peine avait-je signalé très brièvement cet intéressant volume
aux Antiquaires

(1) F. de Mély, *Revue archéologique*, 1911 (1).

EGLISE DE BROU



PL. I.

RETABLE DE LA VIERGE.
(Par Philippe de Chartres)
vers 1525

SÉMINAIRE DE BRUGES

LE LIVRE D'HEURES DE LOUIS VAN BOGHEM.



PL. IV.

FIG. I. ENCADREMENT DE PAGE AVEC LA DATE 1526.

FIG. II. SAINT LOUIS ET SAINT FRANÇOIS, patrons de Louis et de François van Boghem.

FIG. III. LE ROI DAVID.

FIG. IV. L'ANNONCIATION.

aux Antiquaires de France, que M. Callewaert dans les *Annales de la société d'Emulation pour l'étude de l'Histoire et des antiquités de la Flandre* (2^e fasc. 1910) s'empressait d'expliquer qu'il n'est pas soutenable de voir dans Louis van Boghem, le miniaturiste, mais qu'il est simplement le destinataire du *Livre d'Heures*.

Naguère, quand j'ai trouvé derrière une statue du porche de la cathédrale de Chartres le nom de Rogerus, M. Lefèvre-Pontalis n'avait pas hésité non plus à imprimer qu'il serait *insensé* de voir là le sculpteur des grandes statues du portail de Chartres (1) ? J'avoue ne pas très bien saisir l'explication de la mentalité de ces artistes qui s'appliquaient ainsi à toujours inscrire sur les œuvres d'art qu'ils produisaient, le nom d'autres artistes ; j'ajouterais même à tracer dans certains cas des mentions de faits qui ne devaient être connus que dix ans, quinze ans après leur mort ; ainsi Quentin Matsys, mort en 1530, inscrivant dans son tableau du *Banquier et sa femme*, le nom de Corneille de la Chapelle (ou de Lyon), avec la mention « peintre du Roy », charge que ce dernier n'obtint qu'en 1547 (2). Prochainement je montrerai Jean van Eyck, mort en 1441, peignant vers 1426 dans une de ses plus célèbres pages, un monument datant seulement de 1454.

Mais qu'importe ? Un critique influent décide, ne distinguant pas toujours un homme d'une femme (3), énumérant d'admirables détails qui n'existent pas, faisant d'invraisemblables rapprochements (4), modifiant des textes gênants (5) : l'attribution est faite, nul n'est autorisé à toucher désormais à la *Tradition*.

Bref, M. Callewaert, probablement tout pénétré du romantisme de l'axiome qu'il était interdit aux artistes du moyen-âge de signer leurs œuvres (6) explique qu' : « il n'est pas admissible qu'un miniaturiste, travaillant sur commande, ait complètement négligé la personnalité du destinataire de son œuvre pour se substituer à lui en parsemant tout le livre de ses propres armoiries, devise et insignes de profession. »

Ai-je jamais dit que Louis van Boghem avait travaillé « sur commande » ? Tout au contraire, je vois là une œuvre de recherches très personnelles, qu'il a probablement offerte à sa femme. N'est-il pas bien naturel dès lors qu'il ait semé tout au travers de son livre ses armoiries, — celles de sa femme par conséquent, — ses initiales et celles de son fils ?

Et M. Callewaert d'ajouter alors qu'il ne trouve pas l'écu avec la forme qui caractérise « les armoiries de femme ». Que veut-il dire ? Les filles non mariées ont un écu en losange, assurément ; mais je ne sache pas que les femmes mariées aient un écu différent de celui de leur époux. Quant aux pièces d'armoiries qui diffèrent quelque peu de l'écusson *actuel* des van Beughem, ignore-t-on qu'au commencement du XVI^e siècle elles sont encore assez imprécises et qu'un champ
d'or barré

(1) *Bulletin des Antiquaires de France*, 1907, p. 172.

(2) F. de Mély, *Corneille de Lyon*, dans les *Monuments Piot*, t. XVIII (1911).

(3) Voir la *Vittore Carpaccio* de MM. C. Ludwig et P. Molmenti.

(4) Voir mon *Reliure de Beaune*, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1906, (1).

(5) Voir dans la *Revue Archéologique*. La tradition du IX^e au XIV^e siècle et ma Réponse à MM. Omont et P. Durrieu, 1911, (1).

(6) L. Delisle, *Cabinet des Manuscrits*, t. I, p. 12.

d'or *barré* d'azur (f° 22) n'est pas nécessairement très différent d'un champ *bandé* d'azur. D'ailleurs les van Boghem ne furent créés vicomtes qu'en 1756, et c'est à cette date seulement que leurs armoiries furent officiellement arrêtées.

Ce qui trouble enfin M. Callewaert, c'est que « Louis van Boghem, grand architecte, n'aurait pas alors été seulement un grand miniaturiste, mais qu'il aurait été encore un habile relieur, car la tranche dorée du livre porte, elle aussi, sa devise et son nom : IVSQ. A LA FIN. LOYS VAN BOGHEM ». Je ne saisis pas très bien. Parce que le relieur a mis le nom et la devise du manuscrit sur la couverture, s'ensuit-il nécessairement que miniaturiste et relieur soient une seule et même personne ? Parce qu'au bas d'un cadre, dans une exposition, on retrouvera le nom et les armoiries peintes sur la toile, affirmera-t-on vraiment que c'est le même qui a fait la peinture et le cadre. Nous ne savons pas si Louis van Boghem était relieur ; mais nous n'ignorons pas qu'il était dessinateur, puisque c'est lui qui avait fait, en petit, les *dessins* des tombeaux de Brou exécutés par Conrad de Meyt.

Enfin je remarque là un détail intéressant. Alors que dans le manuscrit nous lisons LOWICK VAN BOGHEM, qui correspond bien à la signature que nous connaissons, *Lwyck van Boghem*, il y a sur la tranche du volume : LOYS van Boghem ; ce n'est donc probablement pas la même personne qui a inscrit les deux noms.

Mais il y a autre chose. Puisque M. Callewaert reconnaît la peine qu'on a souvent à découvrir dans quelque coin d'un tableau ou d'une miniature, les initiales de la signature d'un artiste, il ne faut pas négliger l'entrelacs de l'écusson qui est au bas des *Quatre Saints couronnés* (pl. II, fig. I), en tête du volume ; malgré sa complication, on peut facilement y retrouver un L, un V, deux BB accolés, et au dessous J, initiale de Jehan, que l'artiste a signé au bas de la Gageure avec la Gouvernante. Et ce n'est réellement pas là une inscription ordinaire, mais une véritable remarque, et mise à la place où à cette époque, les maîtres imprimeurs mettent la leur. Le volume porte donc ainsi en tête sa marque, comme l'*oiseau* d'Honoré (1288) (1), Pavo (1447) (2), W. de Willelmus Vreland (1467) (3), Bénigne Guyot (4), véritables artistes-éditeurs, qu'il faut bien garder de confondre avec les miniaturistes, même de premier ordre, qui travaillaient sous leurs ordres et qui alors inscrivaient leurs noms généralement sur les galons des vêtements, comme Filippus (5), Picart de Tours, Watrelos, Jean de Montluçon, Bara, Gosart du *Bréviaire* Grimani (6), Alexander 2^o du *Boëce* de la Bibliothèque nationale.

Réellement ce manuscrit est-il aussi « richement enluminé » que veut bien le dire M. Callewaert. S'il est des plus intéressants, précisément au point de vue des encadrements, il est au contraire très largement esquissé. C'est la

(1) F. de Mély, *Revue de l'Art*, 1910 (1).

(2) F. de Mély, *Gazette des Beaux-Arts*, 1911 (1).

(3) F. de Mély, *Gazette des Beaux-Arts*, 1910 (2).

(4) F. de Mély, *Revue de l'Art*, 1909 (1).

(5) F. de Mély, *Les Très Riches Heures du duc de Berry*, dans les *Monuments Piot*, 1911.

(6) Voir *Les Signatures de miniaturistes* dans les *Mémoires des Antiquaires de France*, 1908, et *Revue de l'Art*, 1909 (1).

SÉMINAIRE DE BRUGES

LE LIVRE D'HEURES DE LOUIS VAN BOGHEM.



PL. III.

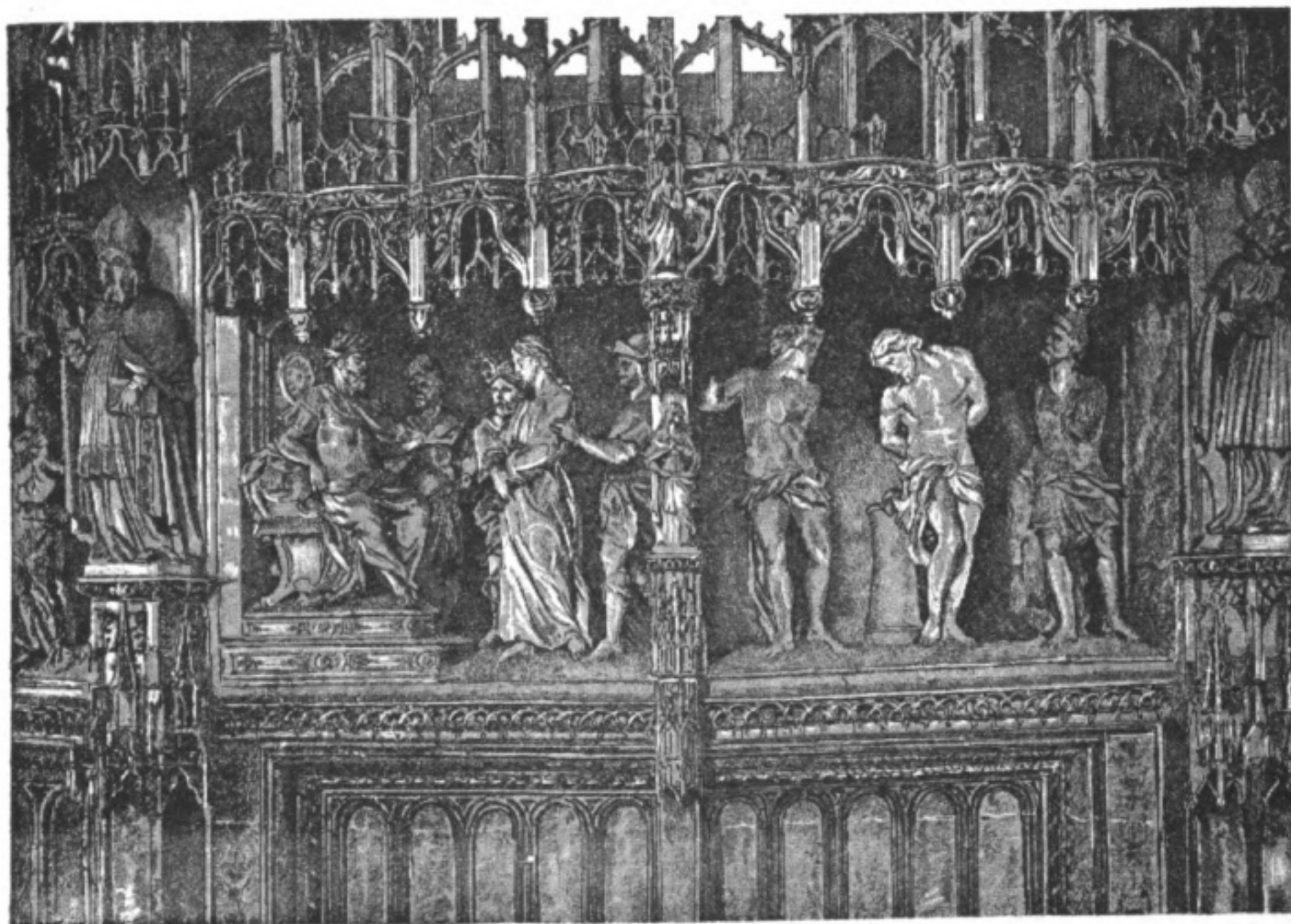
FIG. I. LA NATIVITÉ.

FIG. III. LA PENTECOTE.
(voir le motif central du Retable de la Vierge
de l'église de Brou Pl. I.)

FIG. II. LE COURONNEMENT DE LA VIERGE
Dans l'encadrement les initiales :
L.V.B. L.A. F.V.B.

FIG. IV. LA FUITE EN EGYPTE.
A droite et à gauche les deux colonnettes
incurvées comme celles du tombeau de
Marguerite de Bourbon. (Voir Pl. VII. Fig. III)

CATHÉDRALE DE CHARTRES



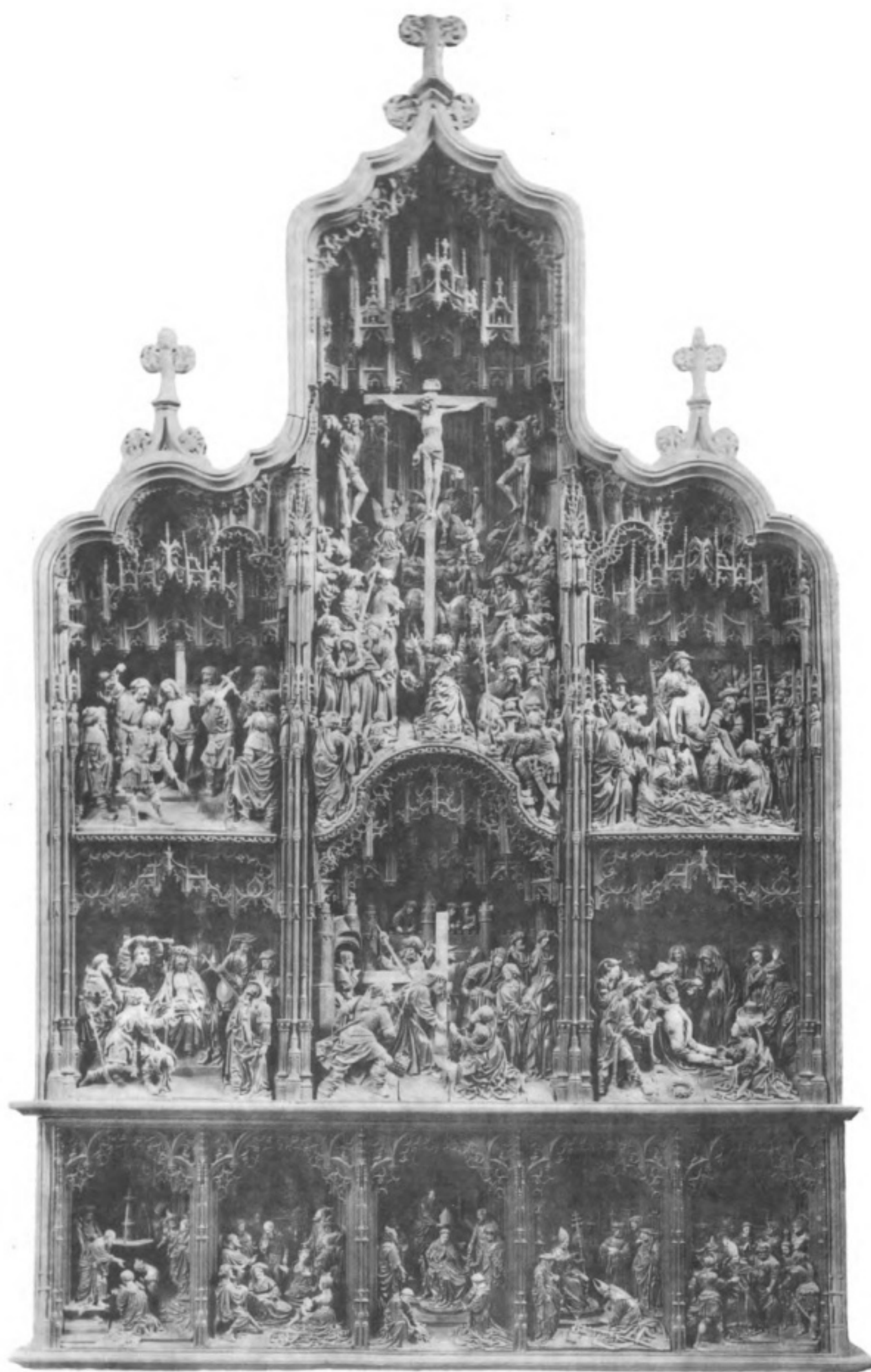
PL. V.

LE TOUR DU CHŒUR.
(Par Jehan Texier.)

FIG. I. STATUES PAR
JEHAN SOULAS
(vers 1518)

FIG. II. STATUES PAR
SIMON MAZIÈRES
(1714)

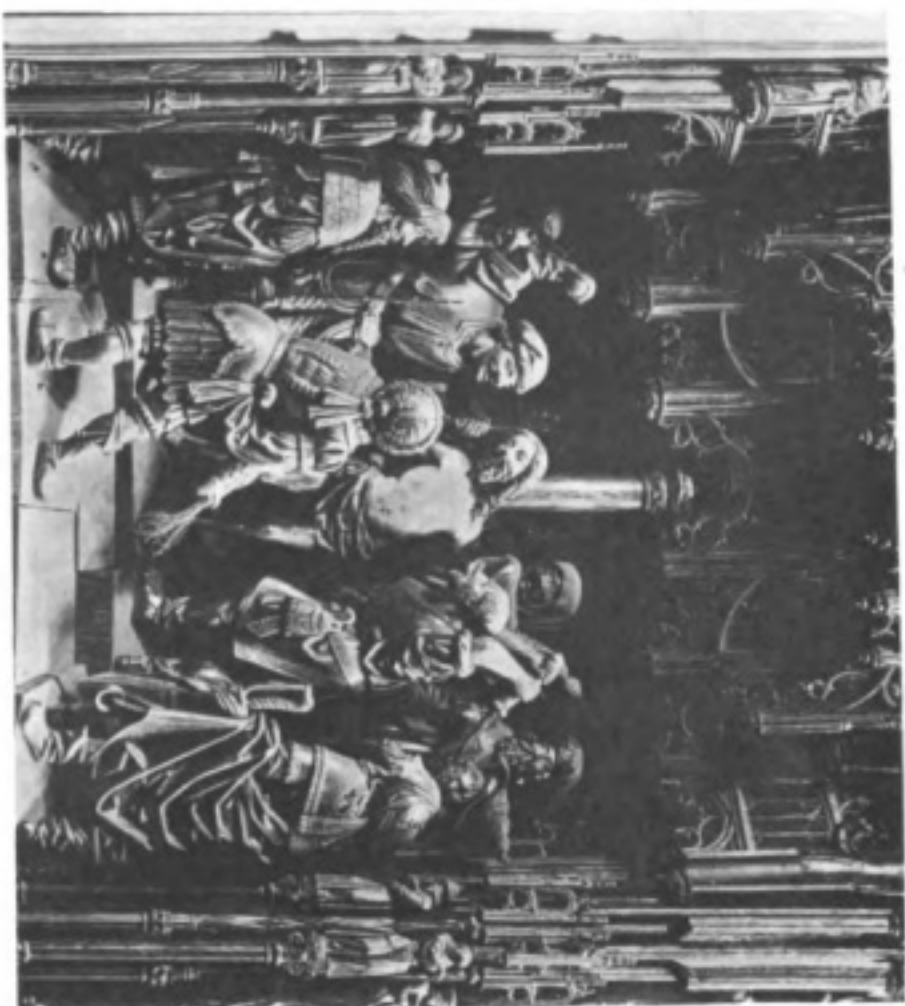
LIÈGE. EGLISE SAINT-DENIS.



PL. VI.

LE RETABLE DE LA PASSION.

LIÈGE. ÉGLISE SAINT-DENIS.



DÉTAILS DU RÉTABLE.

FIG. I. LA FLAGELLATION.

FIG. II. LE COURONNEMENT D'ÉPINES.

ÉGLISE DE BROU
LE TOMBEAU DE MARGUERITE DE BOURBON.

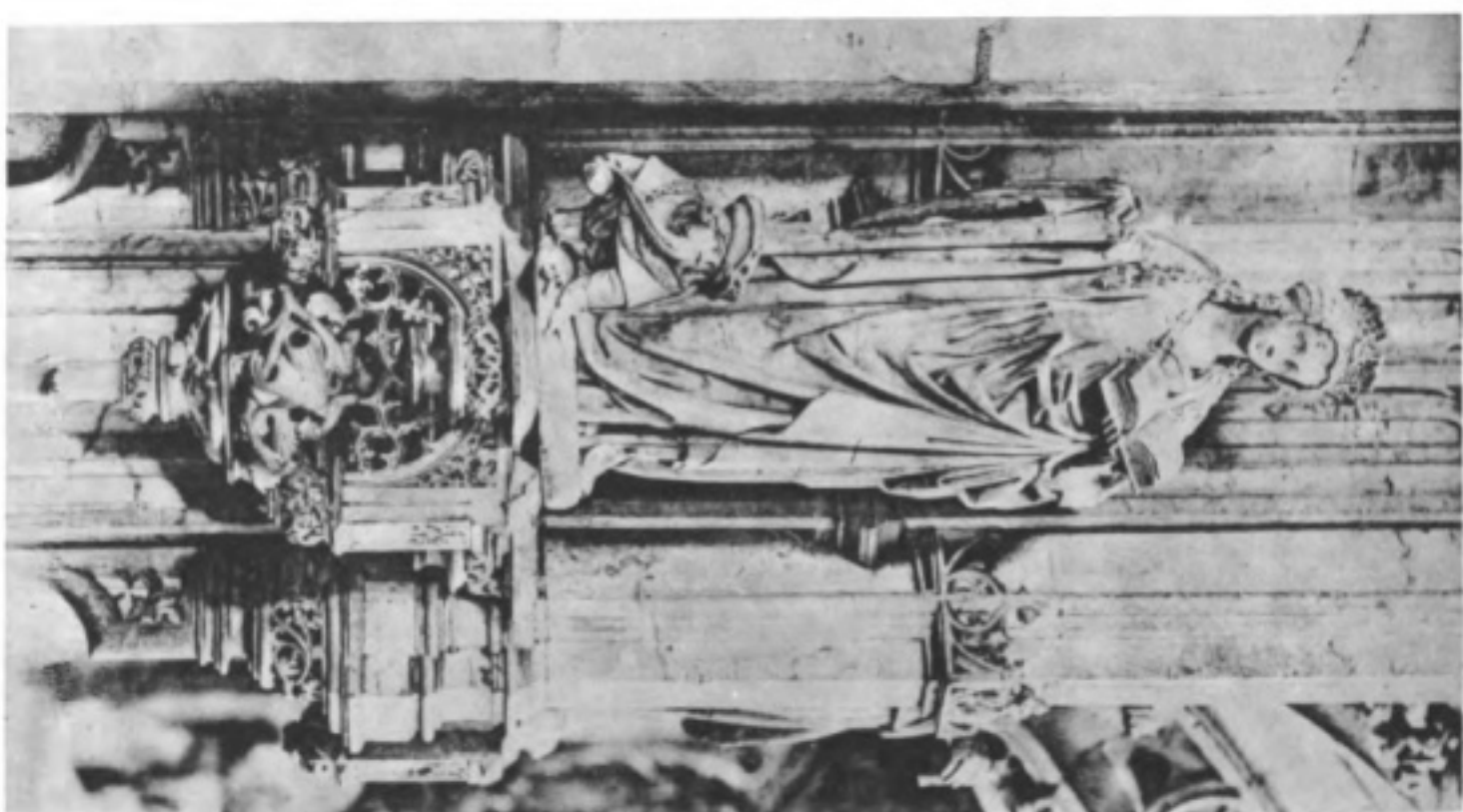


FIG. III. SAINTE MARGUERITE.

Au dessous les colonnettes incurvées qu'on voit dans la *Fuite en Egypte* du *Livre d'Heures* de Louis van Bogenhem. (Pl. III. fig. IV).

PL. VII.

esquissé. C'est la manière d'un artiste habitué à faire des projets de sculptures et des études plutôt sommaires, bien plus que celle d'un miniaturiste. Et je ne crois vraiment pas, qu'on puisse traiter les ornements du manuscrit « d'architecture idéale et fantaisiste, qu'un architecte ne pourrait réaliser en pierre. » Il faut n'avoir point admiré le Tour du chœur de la cathédrale de Chartres (pl. V), ne connaître ni le retable de Brou (pl. I), ni les retables de Jan Borreman du Musée du Cinquenaire de Bruxelles, pour traiter d'irréalisable cette dentelle tracée sur le parchemin.

Van Boghem, au contraire, avec ses personnages courts et trapus est tout à fait dans la tradition du rétable de Saint-Denis de Liège (1). (pl. VI et VII, fig. I)

Et voilà que même nous allons rencontrer là un détail si caractéristique, qu'un miniaturiste même très habile, mais autre que l'artiste qui dessina les mausolées de Brou n'aurait certainement jamais inventé. Au tombeau de Marguerite de Bourbon à Brou, les colonnettes présentent une particularité tout à fait étrange ; un peu au dessous des chapiteaux qui les surmontent, elles s'incurvent comme une gouttière qui veut épouser une corniche, pour se redresser brusquement verticalement (pl. VII, fig. II). C'est une forme absolument inusitée, qui semble particulière à Brou. Or qu'on veuille bien regarder la *Fuite en Egypte* (pl. III, fig. IV) ; de chaque côté, la colonnette qui supporte la petite niche est incurvée comme la colonnette du tombeau de Marguerite de Bourbon. Bien mince détail certainement, mais qui vraiment vaut la plus claire des signatures.

Enfin, ajoute en terminant M. Callewaert, comment l'artiste, au milieu de ses travaux absorbants aurait-il pu trouver les loisirs nécessaires pour enluminer un manuscrit aussi riche ? N'avons-nous donc pas vu que justement de 1522 à 1526 les travaux de Brou avaient été interrompus ; et ne furent-ils pas précisément repris avec Conrad de Meyt, en l'année 1526, date où le manuscrit vient d'être terminé (pl. IV, fig. I) ? Qui nous dit d'ailleurs que ce manuscrit est œuvre de loisirs, quand nous savons qu'il est achevé avant l'exécution des sculptures de Brou et que nous trouvons entre lui et Brou de si étroits rapports.

D'ailleurs, ignorons-nous qu'à la fin de XV^e siècle, les architectes étaient devenus des sculpteurs d'ornements ? La construction était pour eux chose secondaire, et l'église de Brou, la dernière venue dans le feu d'artifice du style flamboyant, en fut l'éblouissant bouquet (2).

Ainsi les objections qui m'ont été faites me semblent, au contraire, confirmer l'hypothèse que nous avons ici un *Livre d'Heures* de famille, composé en quelque sorte des projets de sculptures, dans lesquels l'imagination ingénieuse de Louis van Boghem prépare les détails des modèles définitifs qui seront exécutés par Conrad de Meyt après 1526.

F. DE MÉLY.

(1) J. Destièe, *Le Retable de Saint-Denis à Liège*, Liège, Poncelet, s. d. 80.

(2) Laborde, *Revue archéologique*, 1850-51, p. 41.

LA FORME RUBÉNIENNE

RUBENS était un grand épistolier : Il a presque autant écrit qu'il a peint. Mais ses lettres innombrables ne sont pas d'un peintre ; il s'y occupe de tout et de tous, s'intéresse à tous et à tout, sauf — à de peu fréquentes exceptions près — à la peinture, à sa peinture. On pourrait croire qu'il se distrait en étant écrivain, comme il lui arrivait de se distraire quelquefois en étant ambassadeur, selon le mot qu'on lui prête. Ses lettres aussi étaient ses vacances. Pour son œil et son esprit c'était un repos, une antithèse salutaire à ses travaux habituels, nous serions tenté de dire : un amusement, nous entendons une manière d'oublier son absorbant travail, de laisser dormir son inspiration et lui permettre de prendre ensuite un nouvel élan.

Par conséquent, la correspondance de Rubens n'explique pas Rubens, Rubens peintre, attendu que le maître, y parlant peu ou pas de son art, de ses préférences, de son travail, ne découvre pas nettement les influences qui le servirent, imprégnèrent sa vision dès l'origine et eurent sur son expression une action si évidente. Donc, pour expliquer le talent du grand Pierre-Paul, inutile presque de recourir à sa correspondance.

D'autres hommes illustres nous permettent de suivre à travers leurs écrits la naissance et le développement de leur personnalité, la genèse et la floraison de leur esthétique. Le journal de Delacroix explique parfaitement Delacroix, Delacroix descendant intellectuel de Rubens, auquel il s'apparente de tant de façons, surtout quand il confesse : « Je n'observe pas assez avant de rendre !... » Par bonheur, en ce qui concerne le fondateur de l'Ecole flamande du XVII^e siècle, d'autres documents que des écrits nous restent pour servir de base, pour servir de matériaux à l'élaboration de pareille étude ; des documents en nombre tel qu'aucun autre maître ne pourrait en fournir une pareille abondance à l'analyste. Et le peintre semble avoir voulu que seuls ceux-là, qui sont les plus éloquents, si pas les plus rigoureusement explicites, subsistassent pour la satisfaction de la critique future : ce sont ses œuvres.

C'est donc à ses œuvres, ou tout au moins à certaines de ses œuvres, que nous aurons recours pour expliquer ce qu'on est convenu d'appeler assez arbitrairement la forme rubénienne, car elle n'appartient pas en entier à

entier à Rubens, celui-ci ayant créé sa plastique à la manière de ceux qui acquièrent une fortune considérable en faisant fructifier quelque argent tiré d'un emprunt. Et cela n'empêche que cette fortune leur soit propre et ne puisse par nul être revendiquée... Puis, comme pour les fortunes mercantiles, celle de Rubens est échue en partage à d'autres qui, inhabiles à grossir leur part de cet héritage, ou trop dispendieux, l'eurent bientôt réduite à néant. Les éléments de sa forme, Rubens les tient de maîtres aimés ; ces éléments, il les embellit et leur dispense un aspect qui lui vaut d'être considéré comme l'auteur d'une plasticité inédite, alors qu'il est à vrai dire le magnifiant, le prestigieux commentateur d'une plasticité faite d'un ensemble de traits pris surtout à des maîtres italiens du seizième siècle.

Certes, il est assez malaisé de démontrer nettement cela en ne recourant qu'aux ouvrages — souvent douteux — qu'on avait réunis naguère à Bruxelles au Palais du Cinquantenaire, à l'occasion de l'exposition de l'art « belge » au XVII^e siècle, ouvrages réunis sans choix et alignés à la cimaise sans méthode, dans la plus déroutante confusion chronologique pour le visiteur ordinaire ; les témoignages les plus probants de ces parentés esthétiques sont restés ailleurs. Et puis ce sont en particulier les œuvres de jeunesse, celles de l'époque de formation italienne qu'il nous eût fallu pouvoir consulter pour arriver au but que nous nous proposons en cette étude. Or, il n'y avait ici que deux ou trois ouvrages datant des premières années d'Italie, notamment le *Portrait du jeune duc François de Mantoue*, fragment d'une vaste toile morcelée, et où l'on ne devine même pas le Rubens futur.

D'ailleurs, dès avant son départ pour la péninsule, Pierre-Paul se préparait, d'instinct, à accomplir la réforme grâce à laquelle son génie allait régénérer l'art de son pays. Il s'y préparait en recevant l'enseignement de son maître Otto Voënius, qui lui inspira le goût de l'antiquité, et lui communiqua l'érudition qu'il avait acquise pendant son séjour à Rome. François Pourbus, quelques années plutôt, déjà s'était affranchi de certaine survivance de la raideur primitive, bien qu'il aimât à sacrifier au besoin du détail où avaient versé tant de ses prédécesseurs méticuleux. Mais dans son *portrait de Marie de Médicis* (*), debout, en robe écarlate, la dureté, le compassement gothiques ont disparu. Regardez le visage, les mains ; leur ample et souple modelé, la manière de construire la tête, d'en exprimer le volume, jusqu'à la transparence bistrée, rosée des ombres ; Rubens a vu cela chez Pourbus, comme le prouve son merveilleux *portrait d'Anne d'Autriche*, assise, en vêtement noir (*), qui a la même présentation, la mise en page identique, presque la semblable expression. Toutes deux sont peintes de trois quarts, vers la gauche, et ont les mains, aux doigts fuselés, ramenées vers les genoux. Et cette analogie est au moins aussi évidente dans le Rubens du Louvre : *Portrait d'Elisabeth de France*.

Pourtant chez Rubens il y a plus de grandeur, de naturel, de souveraine majesté, plus de frissonnement dans les chairs. Admirez notamment, dans l'effigie d'Anne d'Autriche, la courbe grasse et pleine du cou, et de l'épaule, qui

(*) n° 282
du catalogue.

(*) n° 325.

l'épaule, qui met dans ce buste un accent de robustesse soulignant davantage le sentiment mélancolique du visage où tout révèle la vie mentale, pensive du modèle. Déjà dans Pourbus on aperçoit cet auréolage de la tête, cette lumière blonde enveloppant le front et qui chez Rubens semblera émaner de toute la chevelure... N'est-il point intéressant de rappeler à ce propos que Pourbus le Jeune devint avant Rubens, avec lequel il partagea bientôt cette charge, peintre particulier de Vincent de Gonzague, duc de Mantoue, père de cet adolescent dont nous signalions à l'instant le portrait ?

Donc, au moment même de partir pour l'Italie, le fils du Conseiller d'Anne de Saxe est pour ainsi dire, de par son tempérament fougueux, de par son éducation « romaniste, » préparé à tenir le rôle que lui fera jouer sa formidable vocation. Et cependant celle-ci sera lente à le servir ; le Rubens d'Italie n'annonce pas le Rubens d'Anvers ou de Paris ; dans l'océan artistique où il est soudain jeté, il se laisse aller à la dérive, et ce n'est qu'après avoir atteint au rivage, c'est-à-dire après avoir regagné sa patrie, sa ville, qu'il resonge à tout ce qu'il a vu et qu'il rentre en lui-même, tout en se laissant imprégner par le souvenir puissant des fortes impressions vécues.

Aussi longtemps qu'il travaillera en Italie, Rubens, subjugué, restera inféodé aux modes nationales ; il ne pense nullement à dégager sa personnalité. Ainsi, son portrait de François de Mantoue est curieux, uniquement parce qu'on pourrait le prendre pour une étude de Bronzino. D'ailleurs, pendant les premières années de son séjour là-bas, il sera resté le peintre médiocre qu'il était à Anvers au moment de sa réception (*) n° 348. à la gilde ; nous en tenons la preuve dans ce cadre du *coq et la perle* (*) chose banale, allégorie aimable et dépourvue de caractère, illustration inévidente d'une fable précise et profonde.

Il est permis de croire qu'en ce moment-là, en 1606 — l'artiste avait 29 ans — Rubens était incapable de faire mieux, en n'usant que de ses propres moyens. La preuve en est davantage encore dans son grand tableau de Dresde : *Hercule ivre conduit par une nymphe et un* (*) n° 336. *satyre*. (*) — On sait que Rubens reprit ce motif plus tard, avec plus de sûreté et plus de sensualité ; il nous en est resté une série de toiles admirables, cataloguées sous le titre générique de la *Marche du Sylène*. L'idée première de ce sujet a été empruntée par Rubens à des bas-reliefs antiques. Il s'est contenté, comme le constate Max Rooses, de transposer ces compositions mythologiques peu licencieuses et peu mouvementées en principe, et d'y infuser la grosse, la libre joie flamande, très influencé, quant à la forme et à l'éclairage, par le Corrège, qui aida beaucoup à sa formation esthétique et qu'il aimait à copier ; son dessin à la sanguine : *Etude d'homme* (*) n° 121. *nu*, (*) collection Emile Wauters, est une fidèle reproduction, sincère et patiente, d'une figure de l'immortel maître parmesan. Et ce personnage vu de dos, si calme dans son attitude, lui non plus, ne laisse guère soupçonner la prochaine orientation de celui qui tendrait tous les muscles de ses héros et exaspérerait leurs attitudes.

Chez le duc

Chez le duc de Mantoue, de qui il était l'hôte, Rubens aura tout de suite pu étudier l'esthétique d'Allegri, qui avait travaillé jadis pour les ancêtres du prince. Et combien Rubens, dans ses nus, le rappelle impérieusement à ceux qui ont pu admirer les compositions profanes du Corrège : l'*Antiope* du Louvre et la *Vénus* de la National Gallery, par exemple. C'est plus au nord cependant, à Venise, chez un peuple dont la sensualité se rapproche de la sensualité flamande, parmi les peintres qui ont exprimé cette splendide volupté, que Rubens se révèle à lui-même au contact de génies plus âgés mais fraternels. C'est eux, leur œuvre, qui le fixent sur son propre tempérament ; de leur action, de leur foyer jaillit l'étincelle qui allumera en son cœur son ardeur personnelle.

Les *Noces de Cana* du Tintoret sont à ce propos une révélation ; la première fois que nous les vîmes dans la sacristie della Salute, le principe même de la forme rubénienne surgit à notre regard et éclaira notre esprit. A cette longue table que préside le Christ au haut bout, la théorie de femmes désirables, aux gorges plantureuses, aux larges épaules, aux chevelures blondes et brunes toutes nimbées d'une lumière ambrée, nous apparaissent comme les sœurs aînées des héroïnes de Rubens : celles-là expliquent celles-ci, mais les dernières ont plus de sang, ou tout au moins un sang plus fougueux.

A mesure que Rubens conformera son expression à une vision personnelle, il adoptera pour la plasticité masculine ou féminine des manières différentes : de l'homme, il fera une machine de muscles, accusera tous les tendons comme pour justifier et expliquer les gestes athlétiques de héros ayant toujours quelque chose de titanesque : Sisyphe a une autre anatomie que Siméon le Stylite... Et les personnages de Pierre-Paul sont tous, plus au moins, des Sisyphe... Pour la femme, il est rare qu'il lui donne plus de muscle — au singulier — qu'elle n'en possède normalement ; il semble même que beaucoup d'entre elles pèchent par une abondance de chair et de graisse noyant un système musculaire non équivalent. Il amplifie les chairs des femmes en agrandissant leurs corps, afin qu'elles soient quand même le *pendant* des mâles que le maître situe à leur côté, dans l'ambition et le besoin d'équilibrer son humanité toute débordante de joie panthéiste. Max Rooses, dans l'ouvrage considérable et si documenté qu'il a consacré au maître d'Anvers, a dit fort justement : « Ceux qui ne connaissent pas notre peuple peuvent s'imaginer que ses figures représentent le type flamand dans toute sa pureté ; ce serait faux aujourd'hui et c'était faux déjà au temps de Rubens : de jeunes femmes bâties comme des modèles de Rubens, des colosses de lait et de sang sont aussi rares, aussi introuvables chez nous qu'ailleurs. »

L'humanité, Rubens la voit en grand, comme il est des gens qui voient tout en petit ; c'est la raison pour laquelle parfois il deroute et étonne. Son œil n'étant pas habituel, tout ce que réfléchissait sa rétine s'agrandissait, se magnifiait, prenait des proportions supérieures, et tout s'amplifiait de cette manière en son esprit qui se nourrissait par le

fait même

fait même de sentiments au-dessus de ceux qui animent les individus ordinaires. « Les bras me tombent, remarque judicieusement le peintre Raffaëlli, devant la prodigieuse imagination, le mélange de trivialité et de merveilleux, devant la hardiesse de ses desseins et de ses dessins, et la beauté des résultats. »

De cette vision particulière, « grossissante, » résulte la topographie accusée, bien que sincère, de ses paysages, tout comme les mouvements véhéments, athlétiques de ses héros ou la largeur de leurs gestes et les proportions exagérées de leurs corps, la santé débordante de leurs chairs, le jeu irrésistible de leurs muscles. La vie, même celle qu'il découvrait à travers la légende, l'Écriture ou l'histoire, lui apparaissait toujours un peu forcée, nous dirions volontiers théâtrale, en ce sens que Rubens observait la vie ou se la représentait dans son imagination, comme un spectateur observe sur la scène les acteurs du drame avec des lunettes très fortes.

Cette imagination n'était point étroitement intellectuelle ; elle naissait de l'observation directe, des impressions que lui dispensaient les spectacles de l'univers tangible, extérieur, positif ; de là en son art ce mélange de panthéisme et de religion, de vérité et d'invention, de volupté et de grâce, de rêve magnifique et de matérialité débordante. Dans une étude trop peu connue, Xavier de Reul a écrit judicieusement : « Poète de nature, coloriste par tempérament, Rubens procède toujours par métaphore ou par comparaison, en nous montrant les choses non telles qu'elles sont, mais telles qu'elles pourraient l'être. C'est-là son idéal. »

Ce sentiment de l'antithèse, des oppositions, se trouve même dans le système de ses études, au temps de sa formation italienne. Si, au bout d'un certain nombre d'années, il en arrive à s'apparenter particulièrement à un ou deux maîtres dont il s'impreigne, à l'origine il est également séduit par la généralité des beaux peintres qu'il découvre : Il dessine avec la même joie, il peint avec la même impatience de pénétrer le tempérament de ses modèles, d'après Mantegna, le Corrège, le Titien, le Tintoret, Raphaël et Michel-Ange (on connaît ses dessins des *Prophètes*, conservés au Louvre), et Léonard de Vinci. Non seulement il copie leurs tableaux, mais il reproduit de ce dernier des croquis de nus qui sont des interprétations de la théorie de la figure humaine ; toutefois, s'il les copie assez fidèlement, déjà il inscrit en ses imitations une tendance aux expressions forcées.

Ce qui est conforme à cette tendance, c'est la manière dont il copie aussi les statues antiques, puisque sa préférence va à celles de qui la forme est ample, abondante, voluptueuse, statues dont les auteurs sont ses ancêtres moraux et esthétiques, puisqu'ils se sont comme lui affranchis des contraintes, de la sévérité, de la correction de l'idéalisme ou du strict réalisme des périodes antérieures ; car la Grèce a connu aussi une époque « gothique.... » Le souvenir de la source de ces influences heureuses et catégoriques sur sa destinée, le fait revenir plus tard à des exercices insoupçonnés chez un maître de sa trempe.

Et on est

Et on est surpris et ému d'apprendre, par sa correspondance avec son ami Peiresc, qu'à son âge mûr il copiait des camées antiques, des camées romains. Irréductiblement, d'instinct, poussé par la force supérieure des affinités, il en revient toujours, comme le constate Taine, à ces pays où « le sol étant plus riche et la vie plus aisée, l'énergie y était moindre et la sensualité plus grande ; l'homme était moins décidé à souffrir et plus enclin à jouir. » A mesure qu'il travaillait d'après les maîtres italiens, il respectait de moins en moins leur interprétation personnelle, pour en arriver finalement à de véritables transpositions ; le mot copie ne peut être utilisé quand il s'agit d'un esprit si indépendant que Rubens, avec lui ce mot perd son sens habituel.

Regardez sa soi-disant copie d'*Eve et Adam* du Titien, conservée à Madrid, où sont également les originaux, ce qui permet une de ces comparaisons rapides et édifiantes, hélas ! trop rares pour l'analyste dans les musées et les galeries privées : Dans cette copie, Rubens est de sa race, il fait une traduction flamande de l'œuvre vénitienne, et il ne trahit ni le maître dont il s'inspire, ni lui-même ; phénomène opposé à celui que l'on observe chez les copistes habituels : « Rubens met des accidents et des accents là où Titien cherche les grandes simplicités de plans et de formes, » remarque Jean Rousseau dans les pages judicieuses qu'il a consacrées à *L'œuvre de Rubens en Espagne*. Et c'est peut-être la multiplicité de ses copies, l'abondance requérante des œuvres sympathiques entre lesquelles longtemps il hésita à choisir, l'éblouissement, nous serions tenté d'écrire la confusion de visions où le plongea son actif séjour dans la péninsule, qui l'empêchèrent de fixer plutôt qu'il ne le fit les principes d'une esthétique propre et victorieuse. Après 1609, où il épouse — le 23 octobre — Isabelle Brant, son talent restera encore tout un temps incertain. Rappelez-vous les portraits des époux dans le tableau de la Pinacothèque de Munich, peinture sage, consciencieuse, presque timide, selon l'expression d'Emile Michel, qui souligne le manque de richesse du coloris assez froid et sans grand éclat.

Nous ne parlerons pas ici de l'imagination abondante et facile de Rubens ; là, tout de suite, il atteint au degré suprême : La composition du *Saint-Ildefonse* du musée de Vienne, exécuté l'année qui suivit celle de son mariage, la composition de *l'Erection* et de *la Descente de croix* de la cathédrale d'Anvers, achevées en 1610 et 1611, ont la splendeur originale, le magnifique pittoresque, le libre mouvement et l'invention de ses pages futures les plus célèbres, les plus hardies. Mais il n'en va pas de même de sa forme ; et cependant Rubens est arrivé alors à l'âge de trente-trois ans. Sa forme, il ne la trouvera qu'après avoir observé, étudié les êtres de sa race, de son sang, et dont la vigueur, la résistance, le relief musculaire répondent plus à sa vision amplifiante que les êtres élégants, fins, et délicats qu'il connut en Italie.

Et c'est dans ses types de femmes qu'il atteindra sans doute d'abord aux

d'abord aux manifestations symptomatiques d'une plasticité tout à fait personnelle. Désormais, la femme peinte par Rubens a une charpente vigoureuse, une structure puissante, et son corps semble surtout fait pour les enfantements nombreux et par conséquent merveilleusement préparé, prédestiné, aux exercices, si nous pouvons ainsi dire, de l'amour physique. Plus que toutes les héroïnes de l'art, Demeter prestigieuse et opulente, elle symbolise cette terre féconde où la semence germera et lèvera tout de suite. Elle incarne et révèle toutes les ressources de la volupté. Elle est donc surtout pétrie de chairs, abondantes et saines, où le passionné aimerait mordre comme on aime de mordre dans un tentant fruit mûr. Et n'est-ce point la place ici de rappeler ce que Eugène Delacroix dans son Journal disait à propos de la *Vierge Couronnée* du musée de Bruxelles : « Ce diable d'homme ne se refuse rien. Le parti-pris de faire briller la chair avant tout le force à des exagérations de vigueur. » Cependant, la femme de Rubens n'a pas beaucoup de ressort, elle est passive et lascive autant que les hommes qui l'entourent sont athlétiques et emportés. Evidemment, si le maître l'a vue ainsi, l'a rendue ainsi, c'est parce qu'elle lui semblait de cette manière plus près de la nature, où plutôt au-dessus de cette nature dont l'apparence authentique ne satisfaisait pas les yeux de l'artiste, ennemi de la mesure et de la norme.

Il a recréé la femme, en obéissant à ses préférences artistiques et à son instinct vibrant. Et cet instinct sexuel magnifiait encore dans sa rétine l'image de celles qu'il choisissait pour modèles préférés, celles dont il a fait ses immortelles héroïnes, car leur santé se rit de toute maladie. Héroïnes un peu surhumaines, héroïnes mi-divines, — Rubens aussi, vingt siècles après les maîtres de l'Attique, a ouvert les portes de l'Olympe aux êtres de sa prédilection ! — par leur splendeur imposante, conquérante et sûre, elles résument la santé retrouvée, la joie reprise d'une race rendue à elle-même et autorisée à vivre largement après avoir subi toutes les rigueurs, toutes les retenues. C'est le rire après les larmes, la volupté après la continence...

En effet, ni Isabelle Brant ni Hélène Fourment, ni toutes leurs sœurs réelles ou apparentes, ne furent telles que les vit Rubens, ou plutôt que les virent ses contemporains ; il croyait les voir, — et nous revenons un instant à notre constatation de tantôt, — comme nous avons l'illusion de voir au théâtre les acteurs plus grands lorsque la lorgnette nous est sur les yeux. Pierre-Paul était toujours au théâtre. Il a observé la vie, qu'elle fût authentique ou mise au service de la légende ou de l'histoire, à la façon d'Eschyle ; il est une sorte d'Eschyle de la ligne et du ton ; il est épique, et il est aussi lyrique, « le plus lyrique de tous les peintres », a dit Fromentin. Il a fait du théâtre avec sa brosse comme l'auteur de *Prométhée* en a fait avec son stylet. Or, au théâtre tout doit s'agrandir, physique et sentiment, pour que le spectateur soit subjugué, diminué par la vastitude et la profondeur de l'impression reçue, car s'il mesure les héros à sa propre taille, l'effet diminué, s'écroule, l'homme n'étant troublé que

troublé que par tout ce qui le domine, lui est supérieur et le dépasse. Chez Rubens tout nous dépasse, est hors de proportions, de nos proportions.

Dès le principe, Rubens est ainsi ; dès le premier coup de pinceau il voit grand, il comprend grand par prédestination. La superbe nymphe nue qui figure dans son esquisse de *Pelée et Thétis* (collection J. P. Héseltine, Londres), résume déjà tout son type de femme, absolument comme le fera plus tard la déesse représentée dans cette autre libre et prestigieuse esquisse : *la Naissance de Vénus* (collection de M^{me} Errera, Bruxelles), appartenant à une série de quatre projets décoratifs fougueusement inspirés par les métamorphoses d'Ovide — ainsi que tous les Renaissants, Rubens entretenait un commerce étroit avec l'esprit ancien dans ses manifestations intellectuelles aussi bien que plastiques — et dont les deux autres sujets : *Jason avec la Toison d'or* dans un quadriges et *le Triomphe d'Hercule*, définissent sa conception de la musculature mâle.

Quand Rubens aura conquis sa forme, il songera à lui donner le relief le plus net : ou bien, se souvenant du clair-obscur de Giorgione, il opposera, presque sans transition, des lumières à des ombres, effet qui chez l'illustre Flamand semble le produit d'un éclairage artificiel, procédé si édifiant dans *l'Hercule ivre conduit par une Nymphe et un satyre*, du musée de Dresde, tableau assez impersonnel, encore très influencé par l'Italie, et de vie plutôt superficielle, mais où la différenciation des chairs déjà s'affirme que nous indiquions il y a quelques instants ; édifiant aussi dans le *Melchissédec offrant le pain et le vin à Abraham*, du Musée de Caen, composition parfaitement admirable, et dans le *Saint Bavon se retirant du monde* appartenant à la gantoise cathédrale de Saint-Bavon, œuvre qui contient en principe, notamment dans le groupe de personnages du premier plan, tout l'art d'Eugène Delacroix.

Ailleurs, — le *Bain de Diane* est de cette manière le plus séduisant exemple — Rubens adopte un modelé fondu, dégradé, sans heurts, très nuancé ; c'est le don le plus précieux qu'il reçut du Titien. Ici il se montre vraiment le fils sensuel et harmonieux du Titien, le Titien auquel nous devons la *Bacchanale* du Prado et le *Bacchus et Ariane* de la National Gallery... Dans ces circonstances-là, il donne ça et là dans les ombres une touche bistrée, carminée, accusant un trait, soulignant un tendon, mettant en relief le jeu d'un muscle ; alors le grand artiste atteint à un enveloppement suave où la lumière caresse les chairs, — aussi blondes qu'étaient brunes celles des femmes qu'il peignit en sa première manière, — les pénètre, leur enlève toute lourdeur, tout en leur laissant leur fermeté généreuse et frissonnante, leur plasticité abondante.

C'est la manière la plus haute de Rubens, la plus complète ; avec elle il arrive au sommet de ce qu'un homme de génie peut demander à sa conception. Et cependant quand il réalise cette merveille, le maître abdique tellement ses exagérations de volumes et d'attitudes, il prête à
ses héroïnes

ses héroïnes une plasticité si élégante et si calme, que l'impression qu'il nous communique est presque aimable quand on se reporte à la secousse que nous donnent ses ouvrages emportés et dramatisés. Mais lorsqu'il brosse cet incomparable *Bain de Diane*, une de ses toutes dernières créations, Rubens a près de soixante ans, il est l'époux toujours épris, amoureux, très amoureux (1) d'Hélène Fourment — qui a à peine l'âge des fils qu'Isabelle Brant a donnés au maître ; et dans cette atmosphère de tendresse et de quiétude pensive qui l'enveloppe maintenant et lui fait toucher du doigt une vie plus normale, moins en dehors, il abandonne ces tendances à la matérialité excessive des choses, à la mise en scène trop théâtrale et invraisemblable.

L'âge mûr est venu, avec les souffrances physiques, avec l'expérience profonde du monde et des sentiments du monde. Un peu de tristesse aussi a pénétré l'âme du maître, car la gloire, les honneurs et le talent ne font pas oublier la jeunesse qui s'éloigne, s'éloigne... et la robustesse qui décroît... A cause de tout cela, Rubens est devenu plus simplement humain ; descendu du trône d'où ce demi-dieu dominait l'univers, il se mêle à ses semblables, il les voit de plus près, et plus simplement vrais ; et puis, le commencement de la vieillesse, les chagrins de la maladie, donc le sens de la possible décrépitude, ne lui font plus dédaigner ce qui n'est pas totalement sain, plantureux et presque insolent de résistance et de force ; lui, qui si longtemps haïssait ce qui n'était point le reflet de la plénitude physique et morale, il songe maintenant que la faiblesse n'est point une honte ; et avec le désenchantement de l'âge, se lève aussi en lui le charme de la poésie, nuance de sentiment qu'il n'avait guère connue autrefois. Il ne regarde plus le beau corps de sa seconde femme — car pour cette Diane Hélène Fourment a posé — d'un œil uniquement rempli du désir et de la volupté auxquels l'ardeur de la passion donnait un accent érotique quand il admirait les beaux modèles, légitimes ou non, de ses pages antérieures ; il regarde sa nudité requis et subjugué par l'harmonie sans pareille de ce souple corps, corps qui sera toujours plus beau et plus parfait que la plus haute interprétation picturale...

A Bruxelles, le portrait que Rubens fit de lui-même aux années qui suivirent ses deuxièmes épousailles, et qui est une des perles du Musée de Vienne, était accroché presque en face de ce *Bain*, un des suprêmes actes d'amour à l'adresse de celle qui si longtemps l'inspira ; elle incarna positivement son type féminin, surtout au début de leur mariage, alors que, tout obéissant encore à son altière esthétique, le maître campa Hélène Fourment dévêtue et plantureuse de formes dans ce portrait de Vienne, dit à la petite pelisse, sorte de déesse puissante, charnelle et avenante, et où Rubens a magnifié en le reprenant le réalisme de Lorenzo de Credi. On n'oserait affirmer que l'illustre Anversois n'ait point vu, ne se soit point rappelé la *Vénus* du maître florentin aujourd'hui au Musée des Offices, et dont l'effigie

(1) Dans une lettre écrite à Peiresc, à l'époque où il travaillait à cette œuvre, et faisant allusion à sa deuxième épouse, il affirme que « tout en mettant la continence au-dessus de toute chose, il nous est permis de donner à nos sens une satisfaction légitime, en remerciant Dieu du plaisir qu'il nous accorde... »

COLLECTION SCHUBART-CZERMAK. MUNICH



PL. VIII.

LE BAIN DE DIANE

l'effigie rubénienne, d'un réalisme moins objectif, répète dans le sens inverse, mais plus de trois quarts, l'attitude debout ? Il est même tels détails, les doigts ouverts, les orteils écartés l'un de l'autre notamment, que Rubens n'a pas seulement adoptés dans le portrait intime de sa deuxième et très jeune épouse, mais sont devenus chez lui une caractéristique de son dessin.

Ce portrait de Rubens par lui-même est aussi sobre de lignes, aussi sévère de posture, aussi adouci, enveloppé de tons que *le Bain de Vénus*. Ce n'est plus l'œuvre, ce ne sont plus les œuvres d'un homme recherchant l'éclat splendide des vives polychromies ou la violence des attitudes forcées ; il en vient à une pénétration plus naturelle de la vie, à une interprétation plus fidèle, il adopte un langage moins fanfarrant et parle d'une voix plus tendre ; et cette transformation est due à une observation plus patiente, plus profonde, plus mûrie. La forme est aussi sûre que jadis, mais obéit plus sincèrement à la forme vraie : c'est la transposition subjective de la vérité, c'est la vérité embellie par l'émotion.

Et c'est ici que Delacroix, qui comprit si bien cet ancêtre, aurait tort de dire : « Rubens, à travers ses couleurs crues et ses grosses formes, arrive à un idéal des plus puissants. La force, la véhémence, l'éclat le dispensent de la grâce et du charme. » Et bien, dans son *Bain de Diane* et dans son *Portrait*, il y a de la grâce, il y a du charme. Il y a même plus, il y règne une prenante, une indéfinissable mélancolie. Quand il a commencé cette série d'œuvres marquant la dernière période décennale de sa féconde carrière, Rubens se gardera bien de faire à ses modèles habituels, et surtout à son modèle préféré, ces grandes mains aux doigts démesurés, cette grosse tête dominant une gorge aux globes de chairs énormes de sa première femme, *Isabelle Brant* (collection Jules Porgès, Paris), gorge qui naît presque immédiatement sous le menton et doit être élephantiasique, si par la pensée on complète le relief des mamelles. D'ailleurs, Hélène Fourment, même dans les premières toiles qu'a faites d'elle Rubens, nous apparaîtra toujours plus « ressemblante » qu'Isabelle Brant ; il transfigurera toujours la seconde comme la première, mais il ne la transformera pas... Voyez la différence entre le portrait que nous citons plus haut et le *Portrait d'Hélène Fourment* du Rijksmuseum d'Amsterdam, qui n'est pourtant pas un chef-d'œuvre.

Ce qui en est un, c'est la vaste toile appartenant à M. Miethke, de Vienne, et que d'aucuns considèrent comme une des compositions de cette *Vie d'Henri IV* dont Rubens n'exécuta que deux des six épisodes qui lui auraient été commandés : *Henri IV saisissant l'occasion favorable de conclure la paix* ; ici, Hélène Fourment, — belle Hélène pour qui l'on comprend qu'une autre guerre de Troie eût pu éclater ! — paraît dans toute sa captivante splendeur : superbe blonde, aux yeux foncés, à la chair ambrée, elle se dresse nue et pudique dans un manteau rouge dont elle ramène un pan sur ses cuisses. C'est ici, en sa grâce déliée et élégante, la personnification supérieure du type féminin de Rubens ; la tête est petite par rapport au corps, et les jambes sont un peu masculines dans

masculines dans leur fermeté arquée. Mais quel exquis frissonnement dans le buste, où la lumière met des clartés pâles et transparentes. Et l'on appliquerait volontiers à cette héroïne magnifique le passage de son *Journal* où Delacroix décrit les sirènes qui figurent dans un des tableaux allégoriques de *la Vie de Marie de Médicis* : « L'abandon seul et l'audace peuvent produire de semblables impressions. » Par contre, l'on ne comprend pas en considérant des œuvres d'un caractère si original, dont les traits essentiels se dégagent avec tant d'aise, cette exclamation de J. F. Raffaëlli dans ses *Promenades d'un artiste au musée du Louvre* : « Il (Rubens) a l'un des styles les plus personnels, et on ne peut définir en quoi consiste ce style. »

On comprendrait à la rigueur cette exclamation devant les œuvres de la plupart des successeurs immédiats et de la généralité des disciples du fondateur de l'Ecole d'Anvers, attendu que ceux-là ont un style peu définissable, si l'on fait abstraction, un instant, de l'existence de celui sans lequel ils ne seraient pas... En effet, on ne pourrait expliquer les continuateurs sans avoir recours au témoignage du pionnier du mouvement. Rubens a un style si particulier qu'il a donné son nom à une forme. Ses successeurs pratiquèrent cette forme, mais avec une fougue moindre, comme mesurée, et avec un relief de moins en moins lumineux, car d'ordinaire ils manquèrent de cette haute force d'expression que seul dispense le pouvoir de remonter aux sources : Ceux-là ont vu la vie à travers la compréhension qu'en avait un autre. Ils ont imité Rubens, ils se sont assimilé une forme à travers le talent de celui qui, mis sur la voie par le génie fraternel de quelques aînés, sut la créer en basant son art sur une conception personnelle et gigantesque de l'univers extérieur.

En ignorant l'origine de l'esthétique de Rubens, ses continuateurs méconnurent son essence, la mécomprirent et la falsifièrent. Cette origine, c'est la Beauté italienne de la Renaissance à son degré panthéiste culminant, obtenue, causée par la vertu, si l'on peut ainsi dire, d'une vie indépendante, dégagée de tous les liens qui modéraient jadis ses transports, d'une vie sensuelle plénière et jouisseuse. Rubens synthétise en son pays toute une réaction, le mouvement succédant à l'inertie, la joie débordante succédant à l'austérité.

Van Dyck, quand il traitera la figure nue, sera tellement inféodé à son maître, qu'il la campera, la dessinera, la peindra selon des procédés appris de lui ; sa *Nymphe surprise au bain par un satyre*, du musée de Berlin, est un Rubens dénaturé, plus dénaturé encore que ne le sont les tableaux religieux du portraitiste de Charles I^{er}. D'ailleurs, l'élève ne pratiquera pas beaucoup le nu ; il sut mieux saisir les traits d'une tête, d'un visage que les traits d'un corps, à l'encontre de son maître, puisque les effigies de Rubens n'ont point, en général, l'intense psychologie qui fait la valeur impressionnante des œuvres senties de son élève préféré.

L'influence de Rubens sur ses autres disciples, est souvent plus apparente que réelle. Chez Jacques Jordaens, qui ne fut pas à l'atelier de Pierre-Paul

de Pierre-Paul, cette influence est pour ainsi dire nulle. On pouvait s'en rendre compte, à Bruxelles, en examinant la série de ses nombreux dessins rehaussés ; de plus en plus on remarque ce qui le différencie du chef de l'école, et on le met maintenant à côté de lui, non plus après lui, en première place. Rubens franchit les bornes de la nature, la transforme, l'amplifie à l'excès, et il la traduit tout autrement que nous ne croyons qu'elle est. Il fallait regarder, pour s'en convaincre une fois de plus, sa gouache : *Etude de deux amours volants* et son *Silène Ivre* (à M. Emile Wauters), son *Allégorie biblique* de la collection Van Gelder, son *Silène Ivre*, son *Jupiter Olympien* (à M. Jean Masson, Paris), et le *Samson tuant le lion*, du Cabinet des Estampes d'Amsterdam. C'est toujours démesuré, amplifié, excessif, crayonné avec une sorte d'impatience, d'emballement nerveux, en traits ou bien gras ou bien minces, avec des touches de pierre noire mettant des taches profondes dans les creux et accusant ainsi le modelé des ombres.

Jordaens, lui, approche plus près de la vie, et il reste au niveau de la vie ; cette vie a par conséquent un aspect plus populaire, plus simplement réaliste, et la facture elle-même produit la sensation d'un rendu très fidèle et véridique, parce que davantage servi par le modèle authentique. Moins d'abondance de traits, partant plus de sobriété de lignes, moins d'abondance de chairs gonflées et de muscles tendus. Beaucoup de nuances séparent la *Diane et ses Nymphes*, merveilleux croquis de Musée Boijmans à Rotterdam, du *Bain de Diane* de Rubens, qui est cependant une œuvre où Rubens s'est assagi. Et, quelle ambiance de vraie nature féminine Jordaens n'a-t-il pas transcrite dans son « estampe » à la sanguine aquarellée : *Femmes, chèvres, vache* (à M. Emile Wauters), où les dos d'héroïnes accroupies — sœurs de celles rassemblées dans l'incomparable *Fécondité* du Musée de Bruxelles, — sont observés, exprimés comme par un sculpteur, tant le volume y a du relief, de l'harmonie de proportions et de l'équilibre. Et le délicieux frissonnement des corps nus de *l'Abondance*, sanguine vibrante appartenant à M. Victor Decock, de Paris !

Jacques Jordaens voit la vie pour elle-même, Rubens est toujours tenté de la reproduire en décor... Si Rubens possède un style, Jordaens possède aussi le sien propre, qui fait reconnaître tout de suite ses œuvres, voire ses plus élémentaires croquis. Personne avant lui n'a dessiné à la manière simple, familière et grande cependant de la petite « étude » pour *le Roi Boit* du Louvre ; en ses dessins, constatation remarquable, le gendre d'Adam Van Noort lit plus que Rubens dans les masses générales. Son style personnel ne se dégage nulle part mieux que dans son tableau de la collection Jules Lagae : *Visite de saint Joachim, sainte Anne et saint Jean à la Sainte Famille*, où l'on constate notamment combien Jordaens peignit les enfants d'autre manière que son glorieux contemporain ; ce sont d'authentiques gosses, surpris dans leur nudité ravissante et libre, alors que Rubens a fait des bébés idéaux en leurs chairs rondes et grasses.

Une rapide comparaison de leurs dessins permet de démontrer
qu'Antoine

qu'Antoine Van Dyck subira longtemps de ce maître prodigieux l'influence à laquelle échappa Jordaens. Du premier, le croquis à la plume et à la sépia : *Saint Sébastien détaché par les anges*, est tout à fait forcé de mouvement et de musculature ; l'autre *Saint Sébastien* (Musée Boijmans) s'affranchit déjà, bien que par le buste le martyr chrétien s'apparente au saint Sébastien figurant au premier plan de la magistrale composition rubenesque : *le Mariage mystique de Sainte Catherine* appartenant à l'Eglise des Augustins d'Anvers (1). Van Dyck s'affine de manière définitive dans l'*Etude de nu* (Musée Boijmans) où la forme beaucoup moins plantureuse se fait distinguée.

Et cependant combien Jordaens est différent de son cadet, même quand celui-ci a rompu avec la sujétion du maître. La forme jordaenesque est éloquente, victorieuse dans *la Marchande de Fruits* (collection de lord Darnley, Londres), toile d'une richesse de coloris extraordinaire en ses demi-valeurs exceptionnelles, en son enveloppement un peu ombreux, et où il semble que l'art de Reynolds soit en principe. Ici, rien de fracassant, tout est doux, presque attendri, vraisemblable. Et si Rubens a créé son type féminin en interprétant ses deux épouses Isabelle Brant et Hélène Fourment, et en confondant ses autres modèles dans la vision d'une plasticité formidablement synthétique, Jordaens a fixé son type en reproduisant la physionomie rieuse, nettement, savoureusement bourgeoise de Catherine Van Noort, sa compagne fidèle et affectionnée, fille de son bon maître Adam Van Noort, et que Rubens, à l'atelier de celui-ci, connut enfant.

De sa femme, Jordaens a fait comme l'incarnation de sa race, de ce peuple flamand joyeux, libre, cordial et avenant, tandis que Rubens a fait des siennes des reines, des déesses et des saintes ; celui-ci les a transfigurées, celui-là lui a laissé toute sa vérité... Et tous les héros de Jordaens s'éclairent de cette vérité. Jamais on n'a été aussi près de la vie que dans son *Adoration des Mages* de l'église Saint-Nicolas de Dixmude : Depuis le groupe de la Vierge et du bambin nu, jusqu'à celui des paysans hilares, rougeauds, délurés et un peu irrespectueux qui se pressent au fond, tout affirme le caractère de franchise joyeuse et sans retenue d'un populaire aimant la vie et non préoccupé d'idéal...

La forme rubénienne, chez Henri Van Balen le Vieux, est sinon décadente, tout au moins incomprise, puisque cet autre élève d'Adam Van Noort fut le contemporain de Rubens et non un de ses continuateurs. Mais il conforma instinctivement sa compréhension de la plasticité féminine à celle de son illustre confrère ; la preuve en est dans son *Sujet mythologique* (D^r Armand Stern, à Vienne), exécuté en 1620, alors que Rubens était entré dans tout le rayonnement de sa gloire. Les petites figures rassemblées dans un paysage fantaisiste
brossé par

(1) Ce tableau, de premier ordre — Rubens l'exécuta en 1628, à l'époque de son veuvage — a été fort admiré à l'exposition de Bruxelles (n° 347 du catalogue). Admiré avec trop de confiance, car la fraîcheur des coloris, l'apparence intacte de l'ensemble ne sont que le résultat d'une restauration totale, d'ailleurs soigneusement exécutée, mais qui aura certes modifié la ligne de maint détail, le ton de mainte partie. Il suffit, pour se convaincre de la transformation qu'a subie ce morceau, et qui n'a pas été signalée, à notre connaissance, de lire ce que Delacroix en disait il y plus de soixante ans : « Superbe composition, mais l'effet est nul, à cause de la dégradation, de la moisissure et de l'absence complète de vernis... » *Journal*, V. II. p. 6.



PL. IX.

SUJET MYTHOLOGIQUE

brossé par Breughel de Velours, attestent que cette gloire empêchait Van Balen de dormir, ou plutôt de voir par ses propres yeux... Ayant une vision étroite et mignarde, et une intelligence trop aimable de la nature, il a fait du Rubens enjolivé ; ses héroïnes nues sont du Rubens pastoralisé, pasteurisé serions-nous tenté d'écrire, car elles répondent à une esthétique inoffensive... Cette esthétique fade et maniérée va tout à l'encontre des qualités du maître ; elle en est la négation.

Chez Théodore Boeyermans, elle est plus fidèle à la forme de Rubens, bien que cet artiste fasse également abstraction de personnalité dans son énorme toile : *Darius aux pieds d'Alexandre* (col. du Général Bruylant, Bruxelles), achevée en 1676. Le vainqueur macédonien et les deux guerriers à droite empruntent leurs attitudes athlétiques et plutôt théâtrales à des personnages rubéniens. Les poses des femmes à droite ont encore la même origine, mais ici les héroïnes offrent une élégance maniérée en leurs vêtements aux plis multiples, méticuleux, aux mille cassures ondulantes qui sont la multiplication du drapage toujours sévère de Rubens, exagérations qui seront un des traits d'union principaux apparentant les statuaires du XVII^e siècle au grand initiateur.

On a souvent exposé ce que la statuarie de ce temps-là doit à Rubens ; elle est tout imprégnée de son génie et elle a pu briller longtemps à cause de l'ampleur décorative, architecturale qu'elle a puisée dans son exemple. Cela ressortait aussi bien des grands ouvrages de l'époque, — tels les confessionnaux, — que des morceaux mineurs, — tels les ivoires, — réunis l'autre année au palais du Cinquantenaire. Tout en ce domaine est marqué au sceau d'une influence identique. Ainsi, parmi, cette seconde série, — d'ailleurs peu nombreuse, — les *Deux enfants* attribués par le catalogue à Duquesnoy et appartenant à M. Joseph Spiridon de Paris, sont du Rubens pur, particulièrement celui au carquois, avec ses chairs épaisses, gonflées, débordantes, aux plis grasseyeux. Ce sont des têtes de gosses sur des corps d'adultes replets ; supprimez ces têtes, qui donnent le change sur l'expression de la physionomie générale, et vous aurez sous les yeux une anatomie masculine achevée. Quant à la *Mort d'Adonis* (Rijksmuseum d'Amsterdam) due à Francis Bossuyt, comparativement à Rubens, elle est en sculpture chryséléphantine ce que l'art de Van Balen est en peinture. S'il est logique de mettre cette dernière composition au compte du maître bruxellois, il est par contre assez téméraire de donner à François Duquesnoy ces deux chérubins adipeux, Duquesnoy qui fut un maître d'un admirable naturisme et qui, en somme, est aussi éloigné de Rubens que Jordaens ; dans cette école du dix-septième siècle flamand, ils sont les seuls sans doute qui soient restés hors de l'orbe du maître prestigieux et aient parlé un langage personnel. C'est pourquoi il ne faut pas hésiter à voir en Duquesnoy l'auteur des *quatre Ivoires* du Musée de Cluny, si exquisement enfantins de sentiment et de plasticité ; ces bébés-là incarnent de manière exquise le charme et la candeur de l'âge puéril dans les formes dodues particulières à la période initiale de l'existence de l'homme.

SANDER PIERRON.

LA GENÈSE

DES BEAUX CHRISTS



ES trois premiers siècles de l'Eglise, les trois siècles des catacombes, n'ont pas connu la représentation du Christ en croix. Les artistes de cette époque se contentaient, comme le reste des fidèles, du signe, caractéristique néanmoins, du Tau ou de la croix en X, dite aujourd'hui croix de Saint-André.

Parfois même, ils plaçaient devant la croix, en Occident, un agneau, en Orient, un jeune homme ceint du bandeau royal ; mais jamais le jeune homme ne montait à la croix. Un mode courant de reproduction du Christ à la même époque, était le Bon Pasteur qui donna sa vie pour ses brebis, qui s'ensanglante les pieds et les mains à la recherche de l'infidèle, qui connaît tout son troupeau et que tout son troupeau connaît. Voilà assurément une allusion à l'idée du sacrifice qui hanta toute la vie du Sauveur ; mais cette allusion est vague encore ; notons qu'il n'y a là qu'une promesse, une assurance de se sacrifier quand l'heure sera venue, rien de plus.

Ce qui triomphe surtout dans cet art chrétien des catacombes, c'est l'idée du Christ guérissant, du Christ thaumaturge semant les miracles sous ses pas, comme le soleil sème les fleurs dans les champs, transportant les multitudes de Judée et de Galilée par l'affirmation journalière de sa divinité, de l'authenticité de sa mission, le Christ qui marchait dans une auréole de gloire, dans une atmosphère d'enthousiasme ! Ce n'est pas le rejeton sans force et sans beauté qu'avait vu Isaïe, mais le Lion de la tribu de Juda, le prince du peuple, qui porte sur son épaule le signe de sa domination.

Il peut nous sembler au premier abord, avec nos idées modernes, que cette exclusion, pour ainsi dire complète, de l'Homme des douleurs au berceau de l'Eglise, constitue une singulière anomalie. Il n'en est rien cependant, si l'on considère l'état des esprits à cette époque et la qualité des éléments dont devait se constituer et dont se constituait l'Eglise, faite de Juifs et de gentils à qui répugnait pour des motifs divers la folie de la croix. « Dans les prédications » dit Tertullien, « il avait fallu exprimer par des symboles le mystère de la Passion : plus il était .

était incroyable, plus il aurait soulevé de scandales, prêché sans figures ; plus il était magnifique, plus il fallait le laisser dans l'ombre, pour que la difficulté de comprendre fit rechercher la grâce de Dieu. » Le symbolisme de la Passion était donc resté étranger aux catacombes.

L'idée du Messie-Roi, du Dieu dominateur, hantait de préférence l'esprit des chrétiens d'alors ; ils insistaient sur le côté miraculeux de la vie du Maître sans pour cela indiquer d'une façon tangible, réaliste, la façon dont Il nous sauva.

Mais voici qu'une date mémorable scintille comme une étoile de première grandeur au firmament de l'histoire : 313 ! L'édit de Milan, signé par Constantin, alors dans tout l'éclat de son récent triomphe, et dans tout l'émoi de sa reconnaissance envers le Labarum libérateur, brise les chaînes des captifs, clôt les amphithéâtres, ouvre les prisons, pratique une brèche aux voûtes souterraines des catacombes et en fait surgir, comme un nouveau Lazare, le christianisme, pour le placer, selon le mot de l'Écriture, parmi les princes du peuple. Alors, la croix, longtemps objet de honte et de réprobation, devient le joyau étincelant qui brillera au sommet du Capitole et au centre de la couronne impériale. Le supplice de la crucifixion sera désormais aboli dans toute l'étendue de l'empire, par respect pour Celui qui fut attaché au bois sous Ponce-Pilate ! Et le signe sacré se multipliera, seul d'abord, puis chargé de son fruit divin, et l'on sent que chaque croix qui se dresse est un nouveau Labarum, emblème de victoire et de domination. Car la religion chrétienne, par la volonté d'un empereur, est devenue religion d'Etat, le faste impérial va faire surgir de toutes parts des monuments dignes du Dieu qui rendit l'empereur invincible, et ce Dieu lui-même ne pourra être représenté que glorieux, impassible et serein jusque dans sa mort.

Ces représentations de Christ en croix qui prirent dès le IV^e siècle une extension si rapide, peuvent se scinder en deux catégories bien distinctes : nous possédons des Christ souffrants, et des Christ glorieux. A partir du XVI^e siècle, l'idée chrétienne s'affaiblissant de plus en plus, nous voyons apparaître dans la peinture et dans la statuaire, une troisième catégorie de crucifix : les Christ à la Rubens, à la Van Dyck, à la Guido Reni, à la Lebrun, beaux corps se tordant dans les affres de l'agonie, muscles remarquables saillant sur le bois, membres harmonieux aux poses étudiées, mais plus de Dieu triomphant de la mort, ou donnant la dernière goutte de son sang pour le rachat des hommes. C'en est fait de l'idée chrétienne, comme c'en est fait du symbolisme : on descendra jusqu'à la hideur du Christ de plâtre de nos temps modernes, jusqu'à la bondieuserie de Saint-Sulpice, pour emprunter une expression canaille mais malheureusement juste de la langue verte d'Huysmans.

Les Christ glorieux appartiennent, comme nous l'avons fait entrevoir ci-dessus, aux premiers siècles du christianisme, tandis que les Christ de douleur sont le produit de la Liturgie. Et d'étudier les uns et les autres à la lumière des textes de l'Écriture, de les disséquer, pour ainsi dire,

avec le

avec le scalpel des paroles divines, donne une impression saisissante de réalisme et d'idéalité. Une première constatation qui s'impose à l'esprit au cours de pareille étude, c'est que les Christ souffrants s'imposent à nous par la majorité des versets. Seul, pour ainsi dire, parmi les secrétaires de l'Esprit, St Paul, dans ses épîtres, montre le Christ triomphant. Pour lui, presque seul, le Christ n'est pas le Crucifié ! C'est que Paul, le pharisien, le hautain disciple de Gamaliel, n'a pas vécu le drame du Calvaire ; c'est qu'il fut renversé sur le chemin de Damas, non par la croix du Fils de l'homme, mais par la lumière aveuglante du Fils de Dieu ! C'est la gloire, la force, l'omnipotence du Ressuscité qui l'ont sacré lui, juif, apôtre des Gentils. Aussi ne s'apitoye-t-il guère sur les souffrances divines. Quand parfois la mort ignominieuse de son Dieu se présente à sa pensée, il en prend prétexte pour narguer cette mort même, cette mort vaincue le troisième jour et forcée de rendre sa proie, et il s'écrie dans sa première épître aux gens de Corinthe (*) : « Où est, ô mort, ton aiguillon ! où est, ô sépulcre, ta victoire ? »

(*) I. épître aux Corinthiens. chap. XV, 56.

Or St Paul est l'Apôtre avec un grand A, c'est-à-dire le porte-voix de la prédication nouvelle, le seul qui n'étant ni apôtre ni même disciple du Maître, a été assimilé aux douze par la reconnaissance de l'Eglise. Il est en tout cas celui qui nous a laissé le plus de preuves écrites de son activité apostolique, et il partage avec Pierre, le premier pontife, l'honneur d'être inscrit pour ainsi dire à chaque page des actes de Saint Luc. Aussi ne nous étonnons pas si les primitifs imagiers chrétiens donnèrent à leurs Christ de bois, de pierre ou de couleur, la silhouette d'impassibilité qui se profile au long des quatorze Epîtres.

Dès qu'apparut le Christ en croix, il fut simulé glorieux. Nous disons : « dès qu'apparut le Christ en croix », car, les mosaïstes, après avoir, au début, choisi l'Agneau, puis, la croix seule, représentèrent la dite croix dorée et gemmée dans les coupes, au fond rutilant des absides.

St Nil prétendait même lui réserver uniquement le sanctuaire ; c'est ce qui fut réalisé à Inkerman, et à St-Irène de Constantinople. Sur les ampoules de Monza reproduisant les mosaïques perdues des églises palestiniennes, le Christ, sauf une fois, n'est pas attaché à la croix. Son buste surgit en haut, entre le soleil et la lune, tandis que sur le sol se groupent les larrons, les soldats, la Vierge et St Jean (*). Une composition semblable se remarque à St-Etienne le Rond, et à St-Jean de Latran, à Rome. Dans la scène de la Transfiguration à l'Eglise de St-Apollinaire-in-Classe, entre Moïse et Elie, c'est une croix encore qui figure dans la scène de l'Ascension du Couvent-Blanc. Mais croix ou crucifix, c'est toujours la gloire que l'artiste a en vue, car la croix est d'or et de gemmes, et semble plus un météore céleste qu'un gibet d'esclave. C'est toujours la traduction plastique de la grande pensée de l'Apôtre : le Fils de l'homme a vaincu l'Esprit de malice auquel il a repris l'univers « afin que par la mort, il détruisit

(*) Voir Hist. de l'Art Michel.

il détruisît celui qui avait l'empire de la mort... (*) Et il représente le Christ sortant de ce combat, couronné de gloire et d'honneur : ^{(*) St Paul épître aux Hébreux, II. 14.} « Mais nous voyons couronné de gloire et d'honneur, celui qui avait été fait un peu moindre que les Anges, c'est à savoir, Jésus, par la passion de sa mort, afin que par la gloire de Dieu il souffrît la mort pour tous. » (*) Et cette idée de gloire se rive pour jamais chez lui à la figure du Christ, non la figure de Jésus, mais la figure du Christ en croix, comme en font foi ces paroles aux Colossiens : « Ayant dépouillé les principautés et les puissances, qu'il a produites en public, triomphant d'elles en la croix. » (*) Mais ce Christ qui triompha de l'Esprit du Mal par sa mort et de la Mort par sa résurrection, « la mort est détruite par la victoire (*) » n'a fait cela que par obéissance. La mort du Christ, la mort par la croix, c'est, pour St Paul, l'obéissance elle-même. Il nous le fait entendre d'ailleurs, dans ce passage de sa lettre aux Philippiens : « et étant trouvé en figure comme un homme, il s'est abaissé lui-même, et a été obéissant jusqu'à la mort, à la mort même de la croix (*) ». Et il poursuit son explication de la figure du Christ : « C'est pourquoi aussi Dieu l'a souverainement élevé, et lui a donné un nom qui est au-dessus de tout nom. (*) » Et toujours, il ne voit que le résultat de cet acte initial d'obéissance, à savoir, la récompense que le Verbe reçoit du Père. Cette récompense, il la décrit dans son épître à ses compatriotes les Hébreux : « et qui étant la splendeur de sa gloire et l'empreinte de sa personne, et soutenant toutes choses par sa parole puissante, ayant fait par soi-même la purification de nos péchés, s'est assis à la droite de la Majesté divine, dans les lieux très-hauts. » (*) ^{(*) Hébr. cap. I, 3.} C'est donc bien le Christ victorieux et récompensé que l'Apôtre s'applique à prêcher à ses contemporains, le Christ dont il disait aux Galates : « A lui, gloire aux siècles des siècles ! Amen ! » (*) ^{(*) Galates cap. I. 5.} L'on pourrait affirmer, sans grande nuance d'exagération, que les Christ en croix des premiers siècles, les Christ d'avant la liturgie, sont les Christ selon St Paul.

Mais le Christ souffrant a pour lui l'immense majorité des versets, tant du Vieux que du Nouveau-Testament. C'est ainsi que l'entrevoient les Prophètes dans le recul de leurs visions, que les Evangélistes le font resurgir dans leurs écrits après sa disparition visible de ce monde, que St Luc dans ses actes, Pierre et Jean dans leurs épîtres ou dans l'Apocalypse le burinèrent en traits ineffaçables. Depuis le début des temps, Jehovah promet le Libérateur, le Triomphateur par conséquent, mais jamais il ne sépara son triomphe de son ignominie, sa gloire de sa détresse, son impassibilité de sa souffrance. Passons rapidement en revue les Livres sacrés et glanons-y les plus caractéristiques des passages relatifs à cet état souffrant du Sauveur. Ouvrons les Psaumes du roi David, et nous y verrons le Christ souffrant les souffrances de la chair et celles plus cuisantes et plus profondes de l'âme. Souffrances physiques : « Je me suis écoulé comme de l'eau, et tous mes os sont disjoints ; mon cœur est comme de la cire,

(*) Psau-
me XII, 14. la cire, s'étant fondu dans mes entrailles. (*) — « Mon regard est tout défait de chagrin, il est envieux à cause de tous ceux qui me pressent. » (*) — « Mon regard est tout défait de chagrin, mon âme aussi et mon ventre. » (*) — « Mon œil languit d'affliction. » (*) — Le prophète voit alors les jours du Christ s'écouler dans l'angoisse et il le contemple dans le dénuement de la croix : « ... mes jours se sont évanouis comme la fumée, et mes os sont desséchés comme un foyer... — Mon cœur a été frappé, et est devenu sec comme l'herbe. — Mes os sont attachés à ma chair. — Je suis devenu semblable au cormoran du désert, et je suis comme la chouette des lieux sauvages. » (*) — Voici que Christ n'a plus de force : « Ma vigueur est desséchée comme un test, et ma langue tient à mon palais ; et tu m'as mis dans la poussière de la mort. » (*) — « Mes genoux sont affaiblis par le jeûne, et ma chair s'est amaigrie, au lieu qu'elle était en embonpoint. » (*) — « Tu avais », dit-il au Seigneur, « empêché mes yeux de dormir ; j'étais étourdi et je ne pouvais parler ! » (*) — Christ sur la croix est devenu si méconnaissable que le divin Psalmiste pour peindre cette déchéance, a recours aux images les plus vulgaires de la vie quotidienne : « Car je suis devenu comme une outre mise à la fumée. » (*) — Christ souffre en lui-même, mais son entourage de pharisiens et de scribes ajoute avec une malice d'enfer à ses tortures : « Car des chiens m'ont environné, une assemblée de méchants m'a entouré ; ils ont percé mes mains et mes pieds. » (*) — « Je compterais tous mes os un par un. Ils me contemplent, ils me regardent. » (*)

Les souffrances physiques du céleste Crucifié sont sans bornes, elles sont inénarrables, « vastes comme la mer (*) » ; mais que dire des affres de son âme divine, des contractions de son cœur meurtri ? Et le Psalmiste s'écrit mélancoliquement : « Et mon cœur m'a abandonné. » (*) — « Car ma vie est consumée d'ennui, et mes ans à force de soupirer ; ma vertu est déchue à cause de la peine de mon iniquité ; et mes os sont consumés. » (*) — « Ma chair et mon cœur étaient consumés. » — « On m'a mis au rang de ceux qui descendent dans la fosse ; je suis devenu comme un homme qui n'a plus de vigueur. » (*) — « Mon cœur a été frappé et est devenu sec comme l'herbe. » (*) — Christ sent profondément son isolement. Or, écoutez le prophète, sa préfigure : « Je veille et je suis semblable au passereau qui est seul sur le toit. » (*) — « et il n'y a personne qui me secoure. » (*) — « L'opprobre m'a déchiré le cœur, et je suis languissant ; j'ai attendu que quelqu'un eût compassion de moi, mais il n'y en a point eu ; et j'ai attendu des consolateurs, mais je n'en ai point trouvé. » (*) — « Et mon esprit se pâme en moi ; mon cœur est désolé au-dedans de moi. » (*) — « Mais moi, je suis un ver, et non point un homme, l'opprobre des hommes et le méprisé du peuple. » (*) — Christ souffre de l'isolement où le laisse son peuple, mais lorsque quelqu'un passe à proximité de sa croix, il ressent une nouvelle douleur fortement exprimée par le Prophète dans nombre de ses textes : « Mes ennemis me disent tous les jours des outrages, et ceux qui sont furieux contre moi jurent contre moi. » (*) — « et je sers

je sers de chanson aux ivrognes. » (*) — « Ils ont ouvert leur gueule contre moi, comme un lion déchirant et rugissant. » (*) — « nous avons été accablés de mépris. » — Notre âme est accablée des insultes de ceux qui sont à leur aise et du mépris des grands. » (*) — « Encore leur suis-je en opprobre : quand ils me voient, ils branlent la tête. » (*) — « Tous ceux qui me voient, se moquent de moi ; ils me font la moue, ils branlent la tête. » (*) —

(*) Psau-
me LXIX,

12.
(*) Psau-
me XXII, 14.

(*) Psau-
me CXXIII,

3, 4.
(*) Psau-
me CIX, 25.

(*) Psau-
me XXII, 7.

Voilà, certes, tracé de main de maître, un portrait au physique et au moral de l'Homme des douleurs pendu à la croix, devant lequel s'adoucirait, je pense, l'horreur du plus farouche des Grunewald. Poursuivons néanmoins notre enquête au long des Livres sacrés, de manière à ajouter de ci de là un trait au tableau, et à constater ce que nous faisons remarquer ci-dessus, que les Christ de souffrance groupaient autour d'eux la majorité des versets messianiques. Voici Job autre figure du Christ, gémissant sur le calvaire de son fumier : « Mon œil » dit-il, « est terni de dépit, et tous les membres de mon corps sont comme une ombre. (*) » — « Mes os sont attachés à ma peau et à ma chair, et il ne me reste d'entier que la peau de mes dents. » (*) — « Ma peau est devenue noire sur moi ; et mes os sont desséchés par l'ardeur qui me consume. (*) » — « Je suis un homme qui est en risée à son ami. » (*) — Hélas ! à cet ami moqueur se joignent les méchants, pour ajouter à la passion de l'Homme-Dieu : « à celui qui se fond sous l'ardeur des maux, est due la compassion de son ami. » (*) — Mais nul n'a compassion du Christ : « ils ouvrent leur bouche contre moi ; ils me donnent des soufflets sur la joue pour me faire outrage, ils s'amassent ensemble contre moi. » (*) — « Certes, il n'y a que des moqueurs auprès de moi, et mon œil veille toute la nuit dans les chagrins qu'ils me font. » (*) — « Il m'a mis pour être la fable des peuples, et je suis un tambour devant eux. » (*) — « Mais maintenant, ceux qui sont plus jeunes que moi se moquent de moi ; ceux-là même dont je n'aurais pas daigné mettre les pères avec les chiens de mon troupeau. » (*) — Aussi, dans l'amertume de sa désolation, excédé par le poids incalculable des maux, Job s'écrie-t-il, dans un dernier accès de douleur : « J'ai crié à la fosse : Tu es mon père ; et au vers : Vous êtes ma mère et ma sœur. » (*) —

(*) Job.
cap. XVII, 7.

(*) Job.
cap. XIX, 20.

(*) Job.
cap. XXX,

30.
(*) Job.
cap. XII, 4.

(*) Job.
cap. VI, 14.

(*) Job.
cap. XVI, 10.

(*) Job.
cap. XVII, 2.

(*) Job.
cap. XVII, 6.

(*) Job.
cap. XXX, 1.

(*) Job.
cap. X, 14.

Prêtons maintenant l'oreille aux accents du plus sublime des élégiaques, Jérémie, poète des Lamentations : « Mes yeux sont consumés à force de larmes, mes entrailles bruient ; mon foie s'est répandu en terre à cause de la plaie de la fille de mon peuple, parce que les petits enfants et ceux qui étaient sont pâmes dans les places de la ville. » (*) — « Notre peau a été noircie comme un four, à cause de l'ardeur véhémence de la faim. » (*) — « mes entrailles bruient, mon cœur palpite au-dessus de moi. » (*) — Voyez passer à la lueur des prophéties la tourbe des insulteurs du Calvaire :

(*) Jérémie
Lamentations
cap. II, 11.

(*) Jérémie
Lamentations
cap. V, 10.

(*) Jérémie
Lamentations
cap. I, 20.

Tous les passants ont battu des mains sur toi ; ils se sont moqués et ils ont branlé leur tête contre la fille de Jérusalem, en disant : Est-ce ici la ville de laquelle on disait : La parfaite en beauté, la joie de la terre ?

(*) Jérémie Lamentations II cap. 15. terre ? » (*) — « Mon ventre ! mon ventre ! je suis dans la douleur : le dedans de mon cœur, mon cœur me bat, je ne puis me taire, car, ô mon âme, tu as ouï le son du cor, et le retentissement bruyant de l'alarme. » (*) — « Considère quand ils s'asseyent, et quand ils se lèvent ; car je suis leur chanson. » (*) —

(*) Jérémie cap. IV, 19. (*) Jérémie Lamentations cap. III, 63. Au tour du fils d'Amos, Isaïe, de donner son coup de pinceau à l'effigie douloureuse : « Pourquoi y a-t-il du rouge en ton vêtement, et pourquoi tes habits sont-ils comme les habits de ceux qui foulent au pressoir ? » (*) — « J'ai été tout seul à fouler au pressoir, et personne d'entre les peuples n'a été avec moi : » (*) — « Toutefois, il est monté comme un rejeton devant lui, et comme une racine sortant d'une terre altérée ; il n'y a en lui ni forme ni apparence, quand nous le regardons ; il n'y a rien en lui, à le voir, qui fasse que nous le désirions. » (*) —

(*) Isaïe cap. LIII, 2, 3, 4, 5. — « Il est le méprisé et le rejeté des hommes, homme de douleurs, et sachant ce que c'est que la langueur, et nous avons comme caché notre visage en arrière de lui, tant il était méprisé ; et nous ne l'avons rien estimé. » —

— « Mais il a porté nos langueurs, et il a chargé nos douleurs ; et nous avons estimé qu'étant ainsi frappé, il était battu de Dieu et affligé. »

— « Or, il était navré pour nos forfaits, et froissé pour nos iniquités : l'amende qui nous apporte la paix a été sur lui, et par sa meurtrissure nous avons la guérison. » (*)

(*) Isaïe cap. LIII, 2, 3, 4, 5. — « Il n'a point ouvert sa bouche ; il a été mené à la boucherie comme un agneau, et comme une brebis muette devant celui qui la tond, et il n'a point ouvert sa bouche. »

— « Il a été enlevé de la force de l'angoisse et de la condamnation ; mais qui racontera sa durée, car il a été retranché de la terre des vivants, et la plaie lui a été faite pour le forfait de mon peuple. »

— « ... l'Eternel l'ayant voulu froisser l'a mis en langueur. »

— « ... parce qu'il aura livré son âme à la mort, qu'il aura été mis au rang des transgresseurs, et que lui-même aura porté les péchés de plusieurs et qu'il aura intercédé pour les transgresseurs. » (*)

(*) Isaïe cap. LIII, 7, 8, 10, 12. Dans un autre endroit, le Prophète revenant sur les souffrances du Christ, reprend : « C'est pourquoi mes entrailles mèneront du bruit comme une harpe sur Moab, et mon ventre sur Kir-Hirès. » (*) —

(*) Isaïe cap. XVI, 11. Et plus loin : « J'ai exposé mon dos à ceux qui me tiraient le poil ; je n'ai point caché mon visage en arrière des opprobres ni des crachats. » (*)

(*) Isaïe cap. L, 6.

N'est-ce pas que ce tableau en préfigure est admirable de réalisme, et que rien dans la Bible n'en approche sinon peut-être certains psaumes de David et certaines lamentations de Jérémie ? La figure du Christ mourant en surgit pâle et triste comme du voile de la Véronique. Il faut ajouter néanmoins qu'à l'instar de St Paul, Isaïe a vu aussi par moments et a dépeint dans quelques textes la gloire posthume du crucifié du Golgotha :

— « Et les

— « Et les nations marcheront à la lumière et les rois à la splendeur qui se lèvera sur toi. » (*) — « Ainsi a dit l'Eternel, le Rédempteur, le Saint d'Israël, à la personne méprisée, à celui qui est abominable dans la nation, au serviteur de ceux qui dominent : Les rois le verront et se lèveront, et les principaux aussi ; et ils se prosterneront devant lui, pour l'amour de l'Eternel qui est fidèle, et du Saint-Esprit qui t'a élu. » (*) — « Et il m'a dit : C'est peu de chose que tu me sois serviteur pour rétablir les tribus de Jacob, et pour délivrer les captifs d'Israël ; c'est pourquoi je t'ai donné pour lumière aux nations, afin que tu sois mon salut jusqu'au bout de la terre. » (*) — « Il détruira la mort par sa victoire ; et le Seigneur, l'Eternel essuyera les larmes de dessus tout visage ; et il ôtera l'opprobre de son peuple de dessus toute la terre. » (*) —

(*) Isaïe
cap. LX, 3.

(*) Isaïe
cap. XLIX,
7.

(*) Isaïe
cap. XLIX,
6.

(*) Isaïe
cap. XXV, 8.

Ces quelques citations, glanées dans le champ des plus pathétiques d'entre les prophètes, suffisent à nous montrer sous quel angle la liturgie devait nécessairement faire entrevoir le Christ crucifié. Il ne sera pas inutile cependant d'ajouter à ces témoignages de la préfigure, les textes du Testament nouveau. Et les quatre Evangélistes marchent sur les traces des prophètes, et la figure de l'Homme-Dieu s'enlève dolente sur le fond des Evangiles comme sur la sombreur des visions prophétiques. C'est Jean qui nous dit : « Voici, l'heure vient, et elle est déjà venue, que vous serez dispersés chacun de son côté, et vous me laisserez seul ; mais je ne suis point seul. » (*) — « A cause de ceci, le Père m'aime ; c'est que je laisse ma vie, afin que je la reprenne. » (*) — « Personne ne me l'ôte, mais je la laisse de moi-même ; j'ai la puissance de la laisser et la puissance de la reprendre : j'ai reçu ce commandement de mon Père. » (*) —

(*) Jean
cap. XVI
32.

(*) Jean
cap. X, 17.

(*) Jean
cap. X, 18.

C'est Marc, plus humain et qui semble se souvenir des accents du Psalmiste : « ... et comme il est écrit du Fils de l'homme il faut qu'il souffre beaucoup et soit chargé de mépris. » (*) — « ... le Fils de l'homme va être livré entre les mains des hommes et ils le feront mourir. » (*) — « ... et il a été mis au rang des malfaiteurs. » (*) — « ... qu'il fallait que le Fils de l'homme souffrît beaucoup, et qu'il fût rejeté des anciens, et des principaux sacrificateurs et des scribes ; et qu'il fût mis à mort. » (*) —

(*) Marc
cap. IX, 12.

(*) Marc
cap. IX, 31.

(*) Marc
cap. XV, 28.

(*) Mar.
cap. VIII,
30. —

Entendons Saint Matthieu, dont l'imagination juive a profondément été frappée par les événements de la grande semaine et qui se souvient d'Isaïe en repassant les dernières heures de la vie du Christ :

« Et deux brigands furent crucifiés avec lui, l'un à sa droite et l'autre à sa gauche. » (*) — « Dès lors, Jésus commença à déclarer à ses disciples qu'il fallait qu'il allât à Jérusalem, et qu'il souffrît beaucoup de la part des anciens et des principaux sacrificateurs et des scribes, et qu'il y fût mis à mort... » (*) — « ... afin que fût accompli ce dont il avait été parlé par Isaïe le prophète, en disant : Il a pris nos langueurs et a porté nos maladies. » (*) —

(*) Mat-
thieu
cap.
XXVIII, 30.

(*) Mat-
thieu
cap.
XVI, 21.

(*) Mat-
thieu
cap.
VIII, 17.

— « Et ceux qui passaient par là lui disaient des outrages, en branlant la tête. » (*) —

(*) Mat-
thieu
cap.
XXVII, 39.

Enfin

Enfin Saint Luc nous dit :

(*) Luc, cap. XXII, 37. — « et il a été mis au rang des iniques. » (*) — « ne fallait-il pas que le Christ souffrît ces choses et qu'il entrât en sa gloire ? » (*) — « il sera livré aux gentils, il sera moqué et injurié, et on lui crachera au visage. (*) » — « Et après qu'ils l'auront fouetté, ils le feront mourir (*). » — « Deux autres aussi, qui étaient des malfaiteurs, furent menés pour les faire mourir avec lui. — Et quand ils furent venus au lieu qui est appelé crâne, ils le crucifièrent et les malfaiteurs aussi, l'un à droite et l'autre à la gauche. » (*) —

Le même Luc dira plus tard dans le livre des Actes : « Or, le passage de l'Ecriture qu'il lisait était celui-ci : Il a été mené comme une brebis à la boucherie, et comme un agneau muet devant celui qui le tond : en sorte qu'il n'a point ouvert sa bouche. » (*) —

(*) Actes des Apôtres cap. VIII, 32. — St Pierre nous avertit dans sa première Epître que le Christ « a porté nos péchés en son corps sur le bois, afin qu'étant morts au péché, nous vivions à la justice ; et par les meurtrissures duquel même vous avez été guéris. » (*)

(*) I épître de St Pierre cap. II. 24. Jean le voit dans l'Apocalypse, comme autre fois Isaïe : « vêtu d'une robe teintée dans le sang ; et son nom s'appelle la Parole de Dieu. »

Rapide coup d'œil jeté sur les Lettres sacrées, vue à vol d'oiseau de l'ensemble des Ecritures ; mais perquisition néanmoins suffisante et suggestive pour convaincre l'observateur le moins averti, et l'amener à conclure que si, dans les premiers âges chrétiens, l'idée du Christ en croix, triomphant, impassible, comme à la parade, a pu régner sur l'art et les artistes, l'idée du Christ douloureux, mort, a rapidement pris le dessus sur sa rivale, et a fourni la silhouette du vrai Christ ecclésial, du crucifix liturgique, puisque l'ensemble des versets touchant la passion de l'Homme-Dieu, s'apitoie sur les souffrances au point d'en oublier la gloire.

Il restera maintenant à passer en revue quelques Christ de l'une et l'autre époque, en nous attachant plus spécialement aux productions de l'art flamand, de manière à toucher pour ainsi dire du doigt la réalisation plastique de ces textes inspirés, à voir la Liturgie en action sur le cerveau et sur la main des artistes de nos belles époques chrétiennes.

F. O'COLLEY

(à suivre.)

NOTES SUR LES VAN EYCK

ENCORE LA VIERGE D'INCEHALL (1)

(TROISIÈME ARTICLE)



QUELQUES lecteurs se souviennent peut-être que nous avons discuté ici même un alinéa publié par notre très distingué confrère M^r Eric Maclagan dans le *Burlington Magazine* de Janvier 1908. Rappelons-le pour plus de clarté :

« M^r Durand-Gréville a réuni sous ce grand nom (d'Hubert Van Eyck) un assortiment varié d'œuvres du quinzième siècle et, en fait, du commencement du XVI^e ; il a même reconnu la main d'Hubert dans des panneaux signés de Jean. »

Ces lignes d'un écrivain d'art, qui n'avait jamais rien publié jusque là sur les Van Eyck, renfermaient autant d'erreurs que de mots. Après avoir vainement essayé de faire accepter par le *Burlington Magazine* une rectification, même très brève, je publiai dans *Les Arts anciens de Flandre*(*) un petit mémoire dans lequel je faisais remarquer : 1^o qu'à propos de la *Crucifixion* des Offices, mon erreur, toute passagère, provenant de souvenirs inexacts, publiée en 1905, avait été publiquement corrigée par moi dès 1906, et qu'il n'y avait aucun motif pour me l'attribuer en 1908 ; 2^o que les œuvres " du XV^e siècle " (c'est-à-dire, dans l'esprit du critique, postérieures à la mort d'Hubert) que j'attribuais à Hubert, portaient en elles la preuve irrécusable, par des détails précis de coiffure et de costume, qu'elles étaient, les unes des environs de l'an 1400, les autres antérieures à 1415. Puis venait la question des " panneaux (au pluriel) signés de Jean ", dont, par une aberration — selon notre confrère, — inconcevable, j'aurais attribué la paternité à Hubert. De quels panneaux s'agissait-il ? Je pouvais le savoir à coup sûr : il n'y avait en effet que deux panneaux " signés de Jean " au sujet desquels j'eusse non pas affirmé la paternité d'Hubert (il s'en fallait de beaucoup), mais prononcé le nom d'Hubert.

Le premier était le *Christ* en buste, de face, du Musée de Berlin, dont j'avais dit qu'il était une copie d'après un Hubert disparu, et que la signature de Jean qu'il portait sur son cadre était un faux relativement moderne ; de là à prétendre que ce fût " un Hubert signé de Jean

(1) Voir *Les Arts anciens de Flandre*, t. V, Fascicule I, p. 13. Fascicule III, p. 130.

Jean ", on conviendra qu'il y avait un abîme et que M^r Maclagan, à moins de s'en être rapporté à quelque personne en qui il avait confiance, m'avait mal lu.

Le second ouvrage était la *Vierge d'Incehall*, signée de Jean. Malgré cette signature, j'aurais bien pu dire, si je l'avais pensé, que l'exécution picturale de cet ouvrage était d'Hubert : rien n'était plus courant, en ces temps lointains et même un ou deux siècles plus tard, que de signer une œuvre d'autrui. Rembrandt n'a-t'il pas signé un grand *Ecce homo* dont il n'avait fait qu'indiquer la composition à un de ses élèves ? Mais, dira-t-on, il s'agirait ici du contraire, c'est-à-dire d'une œuvre du maître signée par son élève ! Sans doute, mais cet élève est un frère cadet qui a hérité des ouvrages restés dans l'atelier de son frère aîné ! J'ai d'ailleurs l'intention de prouver prochainement que le fait s'est produit à une époque récente et que David Teniers le jeune a signé des tableaux de son père.

Mais ceci est une digression inutile car, malgré le bruit persistant qui a couru à ce sujet, nous n'avons *jamais* affirmé que la *Vierge d'Incehall* eût été exécutée picturalement par Hubert. Nous avons dit, ce qui est tout autre chose, que Jean la peignit en se servant d'un dessin d'Hubert, à peu près comme il devait faire quelques années plus tard pour la *Vierge à la fontaine* du Musée d'Anvers.

Ces explications, données déjà dans notre premier article rectificatif, parurent sans doute lumineuses à notre distingué confrère, car il fit paraître, peu de temps après, dans le *Burlington Magazine* (*), une note où il passait condamnation, (en les passant sous silence) sur les œuvres " du XV^e siècle et sur le *Christ en buste* de Berlin, et rappelait seulement deux des ouvrages dont j'avais parlé dans mes tout premiers articles.

— " Dans ces articles " disait M^r Maclagan, " M^r D.-G. attribue la *Crucifixion* à Hubert et suggère que la *Vierge d'Incehall*, signée par Jean, a été " conçue et dessinée par Hubert ". Mais comme, dans ses articles subséquents, M^r Durand-Gréville a retiré l'une et l'autre de ces deux hypothèses (has withdrawn both these hypotheses)... etc., pour autant que j'ai, sans le vouloir, mal traduit les opinions définitives de M^r D.-G., je lui offre toutes mes excuses. "

On ne saurait être plus aimable. Mais vraiment, c'était jouer de malheur ! Après m'avoir rappelé une erreur depuis longtemps corrigée, voilà qu'il me prêtait, à propos de la *Vierge d'Incehall*, un reniement analogue, qui n'avait jamais existé que dans sa mémoire infidèle ! Pour le coup, les lecteurs du B. M., qui n'avaient pas lu ma réfutation de sa première note, allaient se dire que non seulement j'avais l'habitude d'énoncer des opinions aventureuses jusqu'à l'absurde, mais encore celle d'en changer à tout propos ! Si l'honnête et consciencieux M^r Maclagan y avait mis de la malice, il aurait eu beau chercher, il n'aurait pas pu trouver une formule de rectification plus dangereuse pour moi que celle-là !

Je crus donc nécessaire d'envoyer de nouveau à la Direction du B. M.,
une lettre où

une lettre où je me chargeais de ma propre défense. Je disais brièvement que je n'avais jamais eu à "retirer" une opinion sur ce tableau ; mais qu'au contraire, l'étude de l'original m'avait fait affirmer comme certain ce que l'examen antérieur de la photographie m'avait fait considérer comme probable, à savoir, que la *Vierge d'Incehall* avait été exécutée picturalement par Jean d'après un dessin d'Hubert. Ma conclusion avait été très précise : " Dans la conception de la *Vierge d'Incehall*, tout est d'Hubert ; dans l'exécution, tout décèle la main plus énergique de Jean ".

Les semaines se succédèrent, jusqu'au jour où cette lettre me revint par l'intermédiaire de M^r Maclagan, qui m'écrivait : " Je crois réellement que vous avez mal interprété ce que j'ai dit à propos de la *Vierge d'Incehall*. Les mots que j'ai employés étaient que vous aviez " reconnu la main d'Hubert ", dans cette peinture ; et je ne pense pas que personne, en lisant ces mots et en se reportant à votre " conçu et dessiné par Hubert ", puisse considérer mes paroles comme une interprétation inexacte. "

Le vieux Protée, l'insaisissable Protée représente évidemment, sous la forme mythique, les infinies subtilités du malentendu, même entre gens qui discutent de la meilleure foi du monde. Mon distingué critique, dans la même lettre, m'avouait n'avoir pas sous la main le texte de sa première note ; mais pourquoi se serait-il mis martel en tête ? Il était sûr d'y avoir mis l'expression " trouvé la main d'Hubert " ; et d'après moi, le tableau avait été " conçu et dessiné par Hubert " ; pouvais-je me refuser à reconnaître que j'avais " trouvé la main d'Hubert... ? "

De quoi me plaindre alors ? Tout simplement, d'un nouveau malentendu. Mon critique n'a pas relu dans son entier la phrase de son premier article contre lequel j'avais protesté, phrase où l'expression " trouvé la main d'Hubert " avait un sens très précis. Elle ne signifiait pas, comme il l'imagine aujourd'hui, que Jean, dans ma conviction, avait peint son tableau d'après un dessin d'Hubert, — auquel cas nous serions tous d'accord ; — elle signifiait indiscutablement que j'attribuais à Hubert l'exécution picturale du tableau.

En effet, sans cela, sa phrase n'aurait plus de sens. Reprenons sa note et traduisons-la avec le sens qu'il lui donne aujourd'hui :

M^r D.-G. a réuni sous ce grand nom un assortiment varié d'œuvres du XV^e siècle., et même il considère comme peint par Jean, qui se serait servi d'un dessin d'Hubert, un tableau signé de Jean!!!

Sa note, s'il lui avait réellement donné ce sens dans son esprit, n'aurait eu — nous demandons pardon pour l'expression, — ni tête ni queue. Il n'a pu lui prêter ce nouveau sens qu'à condition de ne pas l'avoir sous les yeux.

Il l'avait, par contre, certainement sous les yeux cette phrase à l'époque où il lut mon article rectificatif des *Arts anciens de Flandre*. Il se rendait si bien compte d'avoir involontairement travesti ma pensée, qu'il se jugea obligé par sa délicatesse naturelle de m'adresser galamment des

excuses que

excuses que n'aurais jamais songé à lui demander. Mais, comme il n'écrivit pas immédiatement sa note rectificative, la mémoire eut le temps de lui fourcher ; il crut que l'expression " conçu et dessiné par Hubert " était non pas ma seule et immuable opinion, mais mon opinion la plus ancienne, à laquelle j'avais renoncé après réflexion.

M^r Maclagan saura-t-il réunir le dossier entier de cette petite " affaire " ; en lire les pièces ; vaincre les résistances d'une Direction, qui (en dehors de toute question personnelle) ne peut guère avoir de plaisir à insérer dans ses colonnes deux rectifications successives ? Je le désire vivement. Mais en prévision, dans tous les cas, d'un nouveau délai, je crois nécessaire d'empêcher par tous les moyens possibles la propagation d'une nouvelle légende au sujet de la *Vierge d'Incehall*.

Cette légende, en effet, aurait deux inconvénients : elle pourrait faire croire : 1° que mes idées en histoire de l'art ne sont pas solidement basées, puisque je les démolis moi-même si facilement ; 2°, que j'aurais " retiré ", alors que je la conserve sans aucun changement, mon opinion sur la *Vierge d'Incehall*, qui est celle-ci :

Pour l'exécution picturale de la *Vierge d'Incehall*, Jean, sept ans après la mort d'Hubert, s'est servi d'un dessin d'Hubert, à peu près comme il devait le faire, quelques années plus tard, avec sa *Vierge à la fontaine*.

Pour finir, je ne puis m'empêcher de songer que si le *Burlington Magazine* avait publié ma première lettre de réclamation, très nette, très modérée et très brève, tout serait éclairci depuis longtemps, et que ses lecteurs n'auraient pas sur mes procédés de travail l'idée fausse qu'ils ont aujourd'hui. J'espère qu'ils ne la garderont pas toujours et que de façon ou d'autre, la vérité finira par pénétrer jusqu'à eux. *Il tempo è galantuomo !* ainsi parle un joli proverbe italien. En France, on dit, moins élégamment : — La raison finit toujours par avoir raison. J'en accepte l'augure.

E. DURAND-GRÉVILLE.

LA GRAVURE ET LES ESTAMPES

A L'EXPOSITION DE L'ART AU XVII^e SIÈCLE (1)

L'EAU-FORTE.



L'EAU-FORTE, nous l'avons dit, avait servi Rubens au temps où il préludait avec Soutman à la recherche de sa formule de gravure.

Il n'était donc pas sans intérêt de marquer à l'Exposition d'Art Ancien la place que l'eau-forte avait tenu dans l'Ecole à côté du burin. Cette place ne fut pas considérable. Le burin convenait mieux que la pointe incisive au modelé rubénien.

La sécheresse de l'eau-forte, telle que celle-ci avait déjà été pratiquée aux Pays-Bas, ne convenait évidemment pas à l'école de Rubens. Dirk Vellaert, Jérôme Cock, Vermeyen, Pierre Bruegel, Pierre Baltens, Hans Bol, Frans Floris, Michel Coxcie l'avaient utilisée occasionnellement à des œuvres pittoresques mais dans lesquelles, à part Jérôme Cock, ils n'avaient pu se rendre maître d'une des qualités principales dont le procédé était capable, la couleur. Martin Heemskerk l'avait employée à la vulgarisation d'un nombre considérable de ses propres compositions ; Corn. Cort lui-même l'avait appliquée à une série de dessins de paysages campinois de P. Bruegel qui servit de type à d'autres suites. Pierre Van der Borch l'avait popularisée avec des sujets satiriques. Plus tard Vinckeboons commença à donner à ses travaux une plus grande solidité, qui manquait malheureusement encore du contraste des valeurs.

En somme la personnalité de l'interprétation et du style avait suffi pour créer à l'eau-forte une clientèle. L'école de Rubens n'y ajouta pas le clair-obscur utilisé bientôt par Rembrandt : elle n'y chercha même pas toujours la couleur et l'effet tranché des lumières et des ombres, que Soutman avait si bien inauguré. Les travaux de Soutman, exécutés à l'acide pour la plus grande part et dont nous avons parlé plus haut, furent les premières eaux-fortes de l'école rubénienne. Nous savons que Soutman ne fit pas école auprès du maître. La facilité du burin de l'Ecole ne fit guère naître le désir d'abréger les procédés de la grande gravure

(*) Voir Tome V. Fascicule I page 44, et Fascicule IV, page 171.

grande gravure et le mélange des deux procédés est lui-même très peu fréquent chez les Anversois. Aucun buriniste ne se signale donc à la fois comme graveur à l'eau-forte, et seuls les peintres eurent quelque penchant pour elle. Mais le caractère commun de tous ces eau-fortistes fut bien plutôt une certaine liberté de traits dans le croquis que ce qui caractérise l'école aux yeux des peintres.

On a attribué à Rubens lui-même plusieurs estampes gravées par ce procédé. La plupart d'entre elles sont tellement au dessous du talent du maître que l'attribution en est inconcevable.

De l'unique attribution qui soit vraisemblable, la *Sainte Catherine sur des nuages*, il n'existe plus malheureusement aucun tirage dans son état primitif. On ne la connaît que surchargée d'une retouche de buriniste habile, dissimulant à peine les repentirs, et qui en conserve par bonheur la vigueur grandiose. C'est à Vorsterman, lors de ses années de collaboration avec Rubens vers 1620, que M. H. Hymans attribue l'honneur de cette retouche, de préférence à S. à Bolswert que désignait autrefois Mariette. Vorsterman pratiqua l'eau-forte et on lui donne même des eaux-fortes préparatoires de quelques portraits de l'*Iconographie* de Van Dyck qui ont passé longtemps pour être de la main du célèbre portraitiste, mais n'en ont pas la sûreté. C'est Vorsterman également qui retoucha et signa le second état du *buste de Sénèque* dont on attribue souvent l'eau-forte de premier état à Rubens, ce qui est des plus discutable. Peut-être la *Vieille à la chandelle* serait-elle rapportée avec moins de fantaisie au peintre lui-même.

Ce qui paraît avoir empêché Rubens de graver davantage à l'eau-forte, c'est l'impossibilité de juger immédiatement de l'effet et de la couleur sur le cuivre vernis. On en a l'écho dans sa correspondance avec Van Veen lorsqu'il cherche à retrouver le secret d'un vernis en pâte blanche que lui aurait autrefois confié Elsheimer et qui permettait de juger son travail sur le cuivre dans un effet analogue à celui de la sanguine sur le papier blanc.

Nombre de peintres de l'entourage immédiat de Rubens pratiquèrent donc l'eau-forte avec assez de talent pour que leurs œuvres se confondissent sous le nom de leur maître. Théodore Van Thulden (1607-1676), l'un de ses aides les plus constants, la cultiva avec une véritable passion, sans que le maître d'ailleurs eût jamais songé à tirer parti de cette habileté avant qu'elle s'appliquât, peu de temps avant sa mort, aux vastes ensembles décoratifs créés pour l'*Entrée de Ferdinand* à Anvers. Van Thulden est vraisemblablement l'auteur d'eaux-fortes attribuées à Rubens sur la foi de fausses signatures, une suite de l'*Enfant prodigue*, une *Madeleine* et un *St François*, d'un travail de pointillé que Van Dyck pratiqua avec maîtrise. Et c'est sans doute à cette correction trop froide, à cette méconnaissance assez constante des ressources du procédé, à cette tradition, plutôt italienne que flamande, qui l'a fait comparer à Pierre Testa, le plus flamand des aquafortistes italiens, qu'il faut attribuer la négligence dont usa Rubens avec son élève. Van Thulden, qui avait accompagné Rubens à Paris et y avait peint
des décorations

des décorations pour l'église des Trinitaires, grava ces compositions et y ajouta des planches d'après les peintures de Nicolo dell Abbate à Fontainebleau.

Un autre élève de Rubens, Jean Thomas d'Ypres, qui alla travailler à la Cour de Vienne, partage également cet honneur de voir une de ses œuvres, une *Pastorale*, attribuée à la pointe de Rubens. Si l'on ne savait par d'autres travaux analogues de qui elle est l'œuvre l'erreur serait possible. La force de dessin et de style, très proche de Van Dyck par l'harmonie et l'élégance, est en effet associée dans les œuvres de Thomas à une vigueur qui lui tient lieu de coloris. Mais ses eaux-fortes, notamment sa *Pastorale galante* (n° 238), montrent plus que toute autre dans l'école le désir de créer une image trop complète, à quoi n'aurait pu s'astreindre, dans un métier si favorable au croquis, la fougue du maître.

C'est Van Dyck qui fut des aquafortistes figuristes de l'école le plus coloré. La série de dix-huit portraits gravés d'une pointe élégante, géniale et pittoresque peut compter parmi les plus illustres eaux-fortes qui aient jamais été gravées ; et ses portraits de Vorsterman (n° 250) et de Snyders (n° 245), le sien même (n° 242) (dont une épreuve de premier état exposée par le Cabinet de l'État sous le n° 234, montrait une étude pour le socle qui va le transformer en titre pour l'Iconographie) sont des chefs-d'œuvre absolus d'élégance laconique. Dans deux sujets il chercha inversement à tirer du procédé le maximum d'effet à l'imitation de Rembrandt et des travaux du burin. Mais tandis que dans *le Titien et sa maîtresse* on sent le graveur mal à l'aise, le *Christ au roseau* reste un chef-d'œuvre de pathétique, de morbidesse, et de clair obscur presque rembranesque.

Jacques Jordaens mit également sur cuivre quelques-unes des nombreuses variantes de ses compositions, notamment des scènes mythologiques : malheureusement on constate toujours avec étonnement qu'elles manquent pour la plupart du ragoût d'improvisation large et aisée, de la couleur violente que l'on s'attend à trouver sous le main du maître ; son *Mercure tuant Argus* (n° 237) est le plus coloré de la série. L'on pourrait douter même que les estampes fussent réellement du maître ; car une analogie frappante les rapproche de celles de R. Eynhoudts, un autre élève d'Adam van Noort, plus jeune de vingt ans, que nous rencontrerons plus loin.

La première génération des eaux-fortistes, avant ces artistes, contemporains de Rubens, avait déjà produit, dans l'ordre chronologique, des peintres qui n'abordèrent que comme par hasard l'eau-forte : Jean Brueghel qui grava assez joliment deux ou trois eaux-fortes dont la *Vue du château inférieur de Nuremberg*, (n° 740) ; A. Van Stalpent qui produisit une demi-douzaine de paysages, marines (n° 807^{bis}) et paysages avec habitations rustiques (nos 770^{bis} et ^{ter}) ; Michel Snyders, qui grava notamment avec fougue et pittoresque le combat célèbre de *Lekkerbeetje et de Breaulé* ; Gérard Seghers dont la meilleure des trois eaux-fortes est

fortes est un *Mariage de Ste Catherine*; Van Diepenbeke, auteur d'une seule planche; Th. Rombouts dont les *Joueurs* (896^{bis}) par leur sûreté d'effet feraient croire à l'expérience d'un œuvre plus considérable que les deux uniques eaux-fortes qu'il a produites; Erasme Quellin qui croque trois eaux-fortes dont le *Samson tuant le lion* (n° 238^{bis}); Adrien Brouwer, David Téniers, ne répondent pas plus à l'attente des admirateurs de leur peinture que Jordaens lui-même. La morsure large, la touche grasse et pittoresque qu'on voudrait leur voir, nuisent au métier mince, aussi spirituel qu'il soit, de leur petites estampes. C'est à ce point, en ce qui concerne Téniers, qu'on pourrait se demander comme à propos de Jordaens, si les eaux-fortes qu'on lui attribue sont réellement de lui.

Les élèves de Rubens qui manièrent la pointe de la façon la plus constante, Corn. Schut et Panneels, comme Van Thulden, appartiennent à la fin de cette génération. Le premier, qui avait comme celui-ci une tradition fort proche de l'eau-forte italienne, en fit parfois un usage exquis dans un œuvre surabondant de 76 planches. Il préface souvent le XVIII^e siècle dans ses sujets mythologiques. Guill. Panneels grava d'une pointe assez maigre, âpre et rapide trente-six eaux-fortes de petit format qui, sauf une, reproduisent toutes des œuvres de Rubens et n'enrichirent guère, comme le remarque M. H. Hymans, le procédé et le style de l'eau-forte. C'est avant de partir pour Mayence et Francfort, où il paraît avoir accompli un séjour prolongé, que Panneels produisit, en 1680 son chef-d'œuvre, un spirituel petit portrait de Rubens, incliné légèrement, coiffé du sempiternel chapeau déguisant la calvitie, et fixant le spectateur d'un regard heureux qu'explique la date du second mariage du maître.

Avec Eynhoudts, le troisième des plus constants eaux-fortistes rubéniens, commence la seconde génération. Si l'on en croyait les dates données par certains auteurs, cet artiste eût commencé à traduire Rubens dès l'âge de treize ans, deux ans après la rupture entre Vorsternan et le maître. Il semble que Rubens ait fourni personnellement au jeune artiste ses sujets, car plusieurs œuvres de véritable importance ne furent plus regravées par la suite. Il faut donc croire que l'élan et la fermeté de croquis qui caractérisent les travaux de cet eau-fortiste, le dernier qui travailla à ses côtés, fut apprécié du peintre.

La correction de dessin n'était d'ailleurs plus le propre des burinistes rubéniens à ce moment, nous l'avons déjà vu. L'œuvre de Fr. Van den Wijngaerde, eau-fortiste élève de Pontius, en est un autre exemple. Plus marchand que graveur, cet artiste se fit une spécialité de publier presque toutes les eaux-fortes parues en Belgique et même en Hollande. Néanmoins son *Satyre à la vaisselle* (n° 239) d'après Rubens, gravé excellemment d'une pointe ferme et brillante, le montre doué d'une sensibilité pittoresque, supérieure et vraiment artiste. Il eût, prétend-on, l'honneur de voir Rubens retoucher ses *Noces de Thétis et Pélée*; mais de ce genre de légende l'histoire est si prodigue qu'on l'attribue même à

même à quelques eaux-fortes de mérite de Théodore Van Kessel dont on ne connaît le séjour à Anvers que douze ans après la mort du grand peintre.

En principe la couleur ne préoccupa pas tant ces figuristes dans leurs eaux-fortes que les purs paysagistes qui approchèrent le plus intimement le maître. Lucas Van Uden, l'un des meilleurs paysagistes de son temps, qui sous l'impulsion du maître avait abandonné toute la tradition du siècle précédent, et, en retour des fonds de paysage qu'il lui faisait, recevait dans ses propres tableaux de précieux étoffages, en est le meilleur exemple. C'est d'une pointe rapide et fortement colorée qu'il grava



F. DE NÈVE,
Paysage décoratif à l'antique. Eau-forte originale.
(Partie principale, légèrement réduite).

un œuvre assez considérable composé d'assez grandes traductions de paysages de Rubens (*), de compositions qui lui sont personnelles et de traductions d'un paysagiste génial qui fut toujours dans les préoccupations de l'école flamande depuis Bruegel, Cock et Cort : Titien. Sa série

(*) n^{os} 241, 749, 752, 753.

Sa série de paysages plus petits, inspirés des environs du Steen de Rubens, au nord de Vilvorde, est tout aussi bien grattée d'une pointe pittoresque et spirituelle, dans un effet des plus colorés, de même que les travaux de son élève Neyts, (*) et les marines de Bonaventure Peeters (*).

D'autres paysagistes de l'école se ressentirent de cette même influence mais dans un métier moins délicat. Les iconographes apprécient principalement encore les estampes de De Vadder qui s'inspira des environs de Bruxelles (n° 741) et produisit notamment son célèbre *Paysage à la pluie* (n° 764); les motifs frustes de Ign. Van der Stock, évidemment croqués directement sur nature, au sud de Bruxelles, à Linkebeek, dans des sites encore fréquentés actuellement par les paysagistes (n° 771^{bis}).

Les travaux décoratifs des tapissiers retinrent toutefois hors cette voie pittoresque quelques bons paysagistes. De Nève (*), et plus tard A. Genoels (*) produisirent dans un métier large et clair de beaux paysages décoratifs, à l'antique évidemment, repris de leurs cartons de tapisserie; on sait que, lors de l'émigration des artistes belges à la cour de Louis XIV, après la mort de Rubens et lors de la fondation de l'Académie à Paris, Genoels abandonnant Bruxelles alla travailler à la Manufacture des tapisseries des Gobelins à Paris, et peignit les paysages des compositions de Lebrun.

Tandis que les burinistes disparaissaient presque complètement du pays au XVIII^e siècle, la charge de faire valoir l'école rubénienne incombait aux eaux-fortistes. Richard van Orley, de Bruxelles et Pilsen, de Gand ne faillirent pas à la tâche. Le premier sut mettre la fougue rubénienne dans la reproduction de l'une des plus difficiles compositions de Rubens qu'on pût traduire, la *Chute des Réprouvés*, dont le métier coloré et vivant nécessita à peine quelques retouches de burin. F. Pilsen, dans son *Saint Bavon donnant ses biens aux pauvres*, d'après Rubens, dépassa également les limites de ce que l'eau-forte avait permis de donner jusque là à part les travaux de Rembrandt.

Il est juste d'ajouter que pendant que le burin disparaissait aux Pays-Bas, un nouveau genre de gravure, la manière noire s'y propageait par le passage de son inventeur Louis de Siegen. Walerant Vaillant, J. Van Somer, J. Van der Bruggen (*) Jean Thomas d'Ypres l'appliquaient aux sujets pittoresques de la vie populaire et à des portraits, puis allèrent en porter eux-mêmes le métier à Paris et à Vienne.

LA GRAVURE SUR BOIS

L'importance prise progressivement par la gravure au burin au commencement du XVII^e siècle eut pour effet de restreindre dans des limites étroites le champ abandonné à la gravure sur bois. Près de cent compositions

cent compositions du maître, dit M. H. Hymans, furent livrées à des imprimeurs et éditeurs pour servir de titre d'illustration à des livres, deux ou trois à peine de ces dessins furent taillés sur bois.

Le bois ne servait plus guère qu'à graver des culs-de-lampe, des fleurons, des marques d'imprimeurs ou des images de piété. Cependant, par la volonté de Rubens, la gravure sur bois put rappeler un instant à Anvers les bois admirables de science et d'effet exécutés en Italie et que Titien avait tenté de multiplier. Christophe Jegher, admis à la maîtrise anversoise en 1627-1628, produisit une douzaine de grandes planches d'après Rubens et dont celui-ci fut l'éditeur. Le Cabinet de Paris en conserve de précieuses contrepreuves portant les traces d'une révision approfondie et de modifications que le graveur a scrupuleusement observés. Ces bois ont une ampleur surprenante pour qui ignore que c'est le dessin même du peintre que le couteau du graveur a cerné dans ses contours vigoureux. Le *Jardin d'Amour* (n° 232), l'un des plus grands bois qui aient été gravés, est aussi l'un des plus beaux par la variété de ses larges tailles, la couleur de l'ensemble. *L'Hercule exterminant la Fureur et la Discorde* (n° 233) constitue une œuvre décorative admirable ; et la *Chaste Suzanne* (n° 234) est, au jugement de M. Hymans, la planche de bois la plus largement traitée qui ait jamais passé sous la presse.

Jegher d'ailleurs ne s'arrêtait pas à l'étalage d'une taille vigoureuse. Son talent pittoresque sut tout aussi bien traiter d'après un dessin en trois teintes du maître la gravure en clair-obscur dans laquelle les italiens triomphaient depuis longtemps. Il grava aussi sur plomb et l'on veut voir un produit de ce métier dans les hachures plus délicates du *Repos en Egypte*.

Son fils Jean suivit son exemple et tous deux, à la suite du nouveau lustre ainsi donné au procédé par la faveur de Rubens, purent l'appliquer plusieurs fois à l'illustration de certains livres de vulgarisation, notamment à des livres de piété sur des dessins de Quellin et de Sallaert (n° 235).

II

LES ESTAMPES DANS L'EXPOSITION DOCUMENTAIRE DES DIVERS MILIEUX SOCIAUX DU XVII^e SIÈCLE.

A la différence de la Peinture, la Gravure eut dès son origine une mission pratique à remplir. On la mêla à la vie quotidienne ; elle fut utilisée à des buts étrangers à l'Art, qui n'exigèrent d'elle qu'une fidélité documentaire ou la représentation plus ou moins schématique de certaines idées. Dans cet ordre d'idée l'Estampe appartient à l'Archéologie et, bien que produite par des artistes d'ordre secondaire, elle comporte un intérêt considérable

considérable. C'est l'application de ce genre de document au programme de l'Exposition spéciale des divers Milieux sociaux qui nous reste à examiner.

Le document le plus artistique que comporte l'Estampe est certes le Portrait, et dans toutes les divisions de cette Exposition documentaire, on a pu voir à quel point son utilisation a été féconde. Déjà l'exposition de l'Iconographie de Van Dyck dans la salle de la Gravure, avait permis au public de mettre une figure sur des noms célèbres aux Pays-Bas au XVII^e siècle, artistes, mécènes, grandes dames, etc. La salle de l'*Art militaire* emprunte aussi quelques portraits de guerriers à cette série.

Ce fut toutefois le plan à vol d'oiseau du siège de Bréda, par Callot, qui constitua dans cette salle le document gravé le plus considérable. Comme curiosité il faut signaler une image populaire du temps : un bois, coloré comme une image d'Epinal, représentant le siège d'Ostende.

Dans la salle de la *Vie Seigneuriale* toute une vitrine spéciale était consacrée à l'iconographie gravée des Archiducs Albert et Isabelle. A côté des portraits de l'archiduchesse en habits princiers, puis en Clarisse, gravés par Pontius et Suyderhoef d'après Rubens, on y voyait la série des portraits antérieurs, gravés par les frères Wierix.

Le plus singulier document de ce genre exposé était un portrait de Ferdinand d'Autriche avec une inscription qui, par une erreur inexplicable, le donne comme un portrait d'Albert.

Tout autour étaient rangés des vues des châteaux du temps : Enghien (n° 698), Tervueren (n° 694) ; et quelques documents sur la vie de château, notamment la Réception au château d'Hemixem du comte de Tassis, série d'estampes gravée par Wenzel Hollar, et une fantaisie élégante de Rubens dans un paysage gravé par Bolswert (n° 701).

Les salles de la *Paysannerie* et des *Paysages et Marines* confondirent leur programme en ce qui regardait l'Estampe. Les maisons et les mœurs rustiques trouvaient leurs représentations dans les paysages de Ad. Van Stalbent, Van Uden, De Vadder, Gilles Neyt et Van der Stock, aussi bien que dans les paysages gravés d'après Rubens et Teniers. Et les mœurs populaires se montraient dans les compositions de celui-ci et de Brouwer. Nous avons mentionné plus haut les paysages des eaux-fortistes A. Genoels et F. de Nève.

C'est dans la salle des Villes ou de la *Vie civile*, toutefois, que la supériorité documentaire de l'Estampe se faisait voir avec le plus d'éclat. Outre un grand nombre de vues générales de villes belges au XVII^e siècle, parmi lesquelles la grande vue de Bruxelles gravée par S. Santvoort d'après Nic, Van der Horst (n° 856), et la prise de Namur en 1692 par Louis XIV, gravée par N. Langlois pour un calendrier de 1693, on y voyait des reproductions de monuments
civils et

civils et religieux, des intérieurs, des portraits de magistrats, des scènes de mœurs, des suites de costumes. Une très rare vue à vol d'oiseau de l'Hôtel de ville de Bruxelles et de la Halle aux draps y annexée, par S. Santvoort d'après L. Van Heil, est à citer particulièrement, parce qu'elle a servi naguère à la restauration du pignon de ce monument faisant face à la maison de la Louve.

Une autre curiosité de la série était le n° 829, une gravure en manière noire de J. Van Riemsdyck d'après Jordaens. Cette estampe était naguère connue comme donnant les portraits de Frédéric-Henri d'Orange-Nassau et sa femme Amélie de Solms, aux termes mêmes de l'inscription gravée au bas ; mais les armoiries inscrites au fond ont montré que c'étaient là, néanmoins, les portraits de Jean van Surpele, échevin de Diest, et de sa femme Marie van Hoorne.

Enfin, la salle de Documentation générale, Sciences et Lettres contenait quelques portraits de savants du XVII^e Siècle, (parmi lesquels ceux de Frédéric de Marselaer de C. Galle d'après Van Dyck, de Miraeus de Pontius d'après Van Dyck); et un admirable exemplaire, en coloriage du temps, de la *Flandria illustrata* de Sanderus. (*)

(*) n° 1220
et 1227.

RENÉ VAN BASTELAER.

LE STYLE DANS LA DÉCORATION PICTURALE MURALE



A définition du style dans les polychromies monumentales, c'est-à-dire dans la peinture primitive par excellence, est une question des plus délicates, elle prête le plus à controverses.

La polychromie historiée monumentale — si elle a produit des œuvres de quelque importance esthétique — n'a pas, ne peut pas avoir de style, parce qu'elle repose sur des données imposées, qu'elle n'a pas évolué progressivement en s'appuyant sur la nature : telle est la thèse de certains adversaires.

Mais ces théoriciens semblent oublier que le style ne s'appuie pas exclusivement sur la copie de la matière, sur la perfection d'imitation d'un beau corps humain. Là est en réalité tout le débat, car les dénigrements ne s'attaquent qu'à cette partie de l'art.

On peut même s'étonner de l'exclusivisme dont sont frappées les autres symbolisations, la stylisation de la faune et de la flore est tout aussi suggestive et importante au point de vue de la compréhension esthétique que celle de l'être humain.

Le style a pourtant une autre face, qui n'est pas moins expressive, moins importante.

Que les Grecs aient longtemps pratiqué le culte exclusif de la beauté des formes, cela répondait à leur caractère, épris de la splendeur physique, c'était en quelque sorte un besoin pour eux de rendre ainsi hommage à la beauté, et toute leur éducation tendait à ce but. Tout effort, toute tentative pour se rapprocher du modèle était assigné à l'artiste, et la généralisation du type, bien plutôt que l'individualisation, fut le produit de cette conception. L'art grec, de l'époque de Phidias, obéissait donc aussi à des impulsions parfaitement imposées. Ce ne fut que plus tard qu'il se départit de cette sérénité suprême au profit d'une représentation plus expressive des passions humaines.

Cette métamorphose a-t-elle toujours coïncidé avec la perfection première des formes ?

Nul n'osera l'affirmer. Car une conception destinée à frapper l'imagination doit nécessairement sacrifier au but à atteindre.

Plus la simplification sera raisonnée, réfléchie, adéquate selon les
nécessités aux

nécessités aux problèmes posés, plus l'impression sera forte et durable. C'est peut-être même le but supérieur à atteindre, la durabilité de l'impression, non visuelle mais intellectuelle, intime et profonde.

Les splendeurs des colorations et des métaux précieux ne sont point des buts mais des moyens et le bénéfice moral d'une œuvre d'art serait mince si elle ne laissait dans notre esprit qu'un souvenir de richesse et d'opulence purement décorative.

D'ailleurs, si l'on admet la théorie d'art qui consiste à ne tolérer les manifestations esthétiques qu'en tant qu'elles s'appuient sur la copie la plus parfaite que possible de la nature, on retranche du cycle de ses applications tous les arts où n'intervient pas la couleur, seule la peinture polychrome sera admise, parce qu'elle se rapproche le plus du monde réel. La conclusion fera sourire ; pourtant, elle est logique, car un bas-relief, une gravure ne nous donne qu'une image imparfaite de la nature ; c'est à notre imagination à compléter l'œuvre de l'artiste.

Nous sommes placés sous ce rapport à peu près dans la même situation que nos pères devant les œuvres byzantines ou postérieures aux Van Eyck. Nous suppléons par un travail intellectuel à l'insuffisance, voire à l'absence des éléments perfectifs de l'œuvre. Cette amplification à laquelle collaborent notre vision et notre intelligence, sera plus ou moins complète selon le degré d'émotivité du sujet, mais elle sera toujours suffisamment sensible pour correspondre au principe créateur.

Il se produit donc le même phénomène que lors de l'appréciation d'une peinture murale. De même que le bas-relief est impuissant à rendre l'ambiance de l'atmosphère, la perspective, la couleur, le détail des corps secondaires, de même la peinture monumentale doit faire abstraction de ces divers éléments pour se borner au tracé expressif. Pourtant, l'art du haut-relief est parvenu à nous impressionner vivement en n'utilisant que les éléments primaires de l'art figuratif. Nous n'avons qu'à nous souvenir des œuvres égyptiennes, assyriennes, etc., pour être frappés des similitudes qu'elles offrent avec nos œuvres picturales. Ce n'est donc pas la copie intégrale, servile de la matière qui constitue l'œuvre d'art. C'est le génie de l'interprétation, de l'adaptation, qu'il faut considérer dans les œuvres monumentales, car elles créent ce caractère particulier et distinct : le style.

Peut-il suffire d'interpréter d'une manière déterminée, en s'astreignant à l'observation de certaines règles, les formes et les corps que la nature offre à nos sens pour créer ou ressusciter un style ?

Les tentatives des derniers siècles, surtout les essais infructueux de l'époque moderne, ont démontré surabondamment l'inanité de théories esthétiques ne reposant que sur les seules données d'une imitation purement matérielle ou bien basées sur des thèmes d'écoles, plus ou moins ingénieux mais qui auront toujours le défaut capital d'être le fruit artificiel de conceptions purement doctrinales. Ainsi, les tentatives de pasticher les œuvres de peinture du moyen-âge ont pu offrir plus ou moins d'intérêt selon que l'auteur eût saisi ou compris le parti-pris, le dessin ou la couleur des modèles ; mais il n'est pas téméraire de dire que la

dire que la très grande partie de cette production n'a que des rapports éloignés avec l'art.

N'est-ce point précisément parce que l'habitude de penser s'est perdue, parce que l'idéal battu en brèche par des théories aussi creuses que brillantes a disparu, parce que de nos jours l'enseignement matériel doit suffire à tous les besoins, que nous constatons cette situation ?

Quand existait l'habitude de s'inspirer aux pures sources des dogmes des croyances ou des mythes ; quand les symboles offraient à la faculté créatrice de l'homme un vaste champ d'application ; quand les cieux, les arbres, les plantes, l'être lui-même furent synthétisés en vue de concourir à l'expression idéale ; quand cette doctrine s'appuyait sur un enseignement dont tout l'effort portait vers la perfection intellectuelle, le style, cette chose inconnue de nos jours, imprégnait les œuvres et régnait en maître.

Il n'y eut, il n'y a et il n'y aura pas d'œuvres éternelles sans le concours intime d'une force d'idéalité. Que des conquêtes soient à enregistrer, que de belles œuvres soient nées, que des progrès soient à constater, nul ne songera à s'en étonner, mais ces évolutions quelque louables soient-elles ne sont, craignons-le, que des victoires d'un jour, le temps ne les sanctionnera point ou tout au moins les considérera comme des témoignages d'une pratique d'art sans clarté intérieure, sans aspirations vers des puretés d'ordre suprême.

Prétendrons-nous que le dessin fut impeccable ? Que la synthétisation des formes mena droit au grand art ?

Nous nous en garderons. Mais ce que nous soutenons, c'est que les œuvres monumentales des artistes modernes ne réussissent ni à nous émouvoir ni à nous impressionner, parce qu'elles n'ont ni la simplicité ni la naïveté primesautières des artistes anciens qui faisaient abstraction de leur personne, résumaient leurs aspirations, leurs croyances, ennoblissaient, par la stylisation, les éléments les plus rebelles.

La foi, la lutte pour l'idéal, la glorification d'un principe inspirent à l'artiste les œuvres les plus heureuses.

L'art du moyen-âge s'abreuva à ces sources, et, dans les cadres monumentaux des édifices, il déroula son effort, résuma, abrégua, élimina tout ce qui eût pu le faire dévier de sa doctrine.

L'homme, au milieu de cette nature simplifiée, n'est pas une copie banale ; il est plus : il est l'idée. Et la préoccupation de donner la première place à cette abstraction domine le moyen-âge.

Cette abstraction, chose curieuse, a réussi à s'imposer à nous avec une force et une sévérité qui en démontrent toute la valeur. Devant une miniature, devant une peinture dont les acteurs exhibent une anatomie d'une pondération quelque peu problématique le spectateur, même le moins sensible aux émotions extrinsèques, ne fera point d'objections. La scène représentée accaparera toute son attention et les erreurs qu'ils ne manqueraient de relever dans une œuvre moderne ne le choqueront pas dans ce travail datant de plusieurs siècles. C'est la
preuve la

preuve la plus éloquente que la pensée créatrice prime dans notre compréhension la perfection des formes expressives, obtenues avec ou sans concours des appoints coloriques.

Ne serait-ce précisément à cette volonté, à cette dominante artistique que l'école flamande dût au XV^{ème} siècle son éclosion presque parfaite dès le début et partant son incontestable supériorité ?

L'école flamande n'était gênée par aucune réminiscence faisant peser sur elle un joug prépondérant, elle n'ignorait pas les œuvres antiques, elle connaissait les ivoires et les manuscrits bysantins, elle ne dédaignait pas de s'en souvenir, mais elle n'en utilisa jamais les éléments au point de transfigurer des personnages historiques ou des héroïnes mythologiques en saintes du paradis.

L'Ecole flamande dût et sût se créer par sa conscience propre, elle y parvint non par des emprunts mais par l'observation fidèle et admirative de la nature.

Si nous examinons la faculté d'impressionnabilité qui se dégage de la peinture monumentale, nous pouvons nous convaincre qu'elle se résume jusqu'à une certaine limite dans la parfaite logique de la fusion de la forme et de l'idée.

Ces principes étaient d'ailleurs la base de tout l'enseignement, ou pour mieux dire de la tradition, de cette tradition faite non d'écrits mais de pratique. Une forme qui ne répondait pas à une idée ou à un besoin, était considérée comme dénuée de ce qu'on appellerait aujourd'hui le goût.

Non que la peinture murale obéissait à d'étroites formules apprises et appliquées en toutes circonstances ; au contraire, elle s'écartait volontiers des redites si difficiles à éviter, alors qu'au commencement, le cycle de ses sujets ne fut pas très étendu.

Elle s'inspirait avant tout des nécessités décoratives du monument, de son exposition, de son éclairage et de la comparaison des divers éléments dont se composaient les surfaces qu'il s'agissait de faire coopérer à l'expression générale.

Le goût résultait donc d'un effort intellectuel, d'une faculté d'analyse que possédaient, à un degré très vif, les artistes anciens.

De cette analyse, de cette compréhension intime des rapports de la somme d'expression décorative qui forme le partage des lignes architecturales et des reliefs sculpturaux, combinée avec la valeur polychrome, dépend le caractère de l'œuvre picturale.

Que la compréhension ait été incomplète, que l'artiste ait négligé un élément d'appréciation, que cette espèce d'illumination intérieure, si nécessaire, lui fasse défaut, non seulement son œuvre personnelle en souffrira, mais la conception monumentale tout entière manquera de pondération. Par conséquent, elle ne possédera plus le don d'émouvoir.

Si le praticien étudiait jusqu'en ces derniers détails le côté décoratif des compositions, il se préoccupait toutefois davantage du rôle expressif, convaincu que si l'intellectualité du sujet pouvait se résumer en quelques lignes essentielles, l'émotion en serait plus forte, et l'œuvre, par son ampleur

son ampleur, ne risquerait pas d'écraser une partie du monument. Le goût qui présidait à la conception décorative procédait donc par élimination.

Cette recherche n'a même pas hésité devant le sacrifice. Telle forme, telle attitude prise en elle-même péchera par défaut de proportions, de sens de beauté, de grâce ou d'élégance ; tandis que, partie intégrante de la composition, ces défauts disparaîtront dans la formule générale.

Nous serions même tenté d'aller plus loin et de dire : que si les lois de la couleur, de la plastique ou de l'optique subissent des flexions, de même l'art du dessinateur monumental doit s'astreindre à des sacrifices si ceux-ci doivent renforcer le côté expressif de la composition.

Maintes scènes décoratives qui ont échappé, dans notre pays, aux dévastations des hommes et des siècles, peuvent être invoquées en faveur de ces théories. Nous les développerons dans une étude subséquente embrassant le problème dans son sens général et dans ses rapports avec la peinture de chevalet et les autres branches de l'art.

Il nous suffira d'évoquer ici les différentes séries de polychromies monumentales ayant décoré la Collégiale de Tongres.

Il faut regretter qu'il ne nous soit resté, de ces œuvres révélatrices, que des calques, car nous n'eussions pas été éloignés d'admettre qu'elles eussent pu aider à soulever par leur succession d'inspiration, le voile opaque qui entoure les prémices de l'Ecole brugeoise, considérée comme source du mouvement qui allait entraîner l'art. Nous avons en effet la ferme conviction que l'Ecole flamande — cette qualification étant comprise dans son sens de peinture de chevalet — est née de la polychromie historiée monumentale. Ce sont ces larges pratiques d'application, de sélection, de forme, d'expression et d'intellectualité qui ont préparé et fait évoluer, à l'instant où la peinture décorative était en possession de son thème définitif, l'art pictural vers des horizons nouveaux.

Ce n'était pas et ce ne pouvait être — ceux



Collégiale de Tongres.

être — ceux qui étudient l'œuvre du moyen-âge par la pratique des arts ne nous contrediront point — l'exécution exclusive des miniatures qui a préparé les débuts et l'efflorescence de l'Ecole flamande.

Aussi attribuons-nous, d'une part, à l'abondance et à la facilité de démonstration des documents des manuscrits, d'autre part, à la pénurie relative des matériaux de polychromie monumentale l'orientation qui a présidé jusqu'à ce jour à la recherche des origines de l'œuvre des Van Eyck.

Que si une preuve autre que la contemplation des œuvres monumentales, exécutées sur mur ou sur toile, devait être fournie, nous la trouverions dans le fait que les écrits du temps sont muets sur les règles doctrinales à appliquer à la confection des miniatures, tandis qu'ils s'intéressent, parfois avec minutie, aux principes à observer dans la polychromie historiée monumentale.

Cette sollicitude ne pourrait s'expliquer si elle n'entraînait la conséquence que nous venons d'indiquer.

Tracer les règles, déterminer les théories qui ont guidé les applications est impossible et surtout inutile, parce qu'elles dépendent non de causes fixes, mais dérivent des nécessités monumentales. D'autre part, elles doivent s'inspirer uniquement de ce principe : Qu'une œuvre monumentale peut être dépourvue des qualités que nous exigeons en général dans un tableau, du moment que l'émotion qu'elle est destinée à produire se manifeste. Or, cette émotion ne peut se condenser en règles théoriques ; elle est le fait de l'impressionnabilité de l'artiste, de sa sagacité de faire la part des divers éléments essentiels devant coopérer à l'ensemble, surtout de la sensibilité de ses sens esthétiques et émotifs.

Pour arriver à une théorie complète, la recherche, l'effort vers un dessin synthétisé, doit se parfaire par la sobriété de la gamme coloriste. La multiplicité, le trop grand nombre de nuances intermédiaires ne peut s'accorder d'une simplification du dessin : il doit y avoir entente complète, intime.

L'étude des peintures murales encore existantes nous a donné la conviction que la représentation linéaire monochrome ou limitée à un certain nombre de tons provoque bien plus vivement l'esprit. Cette impression semble plus immédiate et plus durable. Nous en trouvons la preuve dans le fait que les primitives peintures murales dont la coloration était réduite à quelques tons francs n'étaient pas expliquées par des textes tandis qu'aux époques suivantes le sujet plus développé éparpillait l'attention par ses complications coloriques et autres et, par le fait même exigeait un adjuvant démonstratif fourni par l'inscription de légendes.

Cette caractéristique se trouve d'ailleurs dans l'art des belles époques d'autres pays. Nous le constatons même dans les objets d'art purement décoratif ou usuel.

L'art ancien a réalisé cette union. Les compositions les plus importantes montrent des tonalités franches, mais ne rivalisent en aucune manière avec

manière avec la vivacité des couleurs accentuant les parties constitutives du monument.

La peinture monumentale ne doit pas prendre une place prépondérante, annihiler l'expression architectonique du monument, elle ne doit pas tendre à une imitation de la nature ou envisager la possibilité de créer d'illusoires effets de réalisme.

De ces principes dérive le style, cette chose faite d'émotion, de conviction et d'aspiration vers des idées élevées, vers des choses supérieures.

L'esprit logique des anciens se manifestait encore là de façon indiscutable en affirmant les principes esthétiques, l'accord des arts décoratifs avec l'architecture. A celle-ci, l'intense valeur monumentale ; aux autres, la sensibilité expressive, dominée par des principes d'intellectualité suprême.

C. TULPINCK.



Cathédrale Saint-Sauveur.
Bruges.

L'EVOLUTION DE LA CONCEPTION ARTISTIQUE CHEZ

LES PEINTRES DE LA RENAISSANCE SEPTENTRIONALE.



LA fin du moyen âge, la peinture subit en nos contrées une évolution extraordinaire. La crise s'étendit sur toute la seconde moitié du XIV^e siècle pour aboutir à une période d'efflorescence, qui commença peu avant 1400 et pendant laquelle s'élabora en un laps de temps relativement restreint, la genèse de la peinture moderne.

Bientôt d'excellents artistes, s'arrachant complètement à l'étreinte d'une tradition surannée, fournirent des modèles accomplis de conception et de technique.

Pour ce qui regarde la technique, la rénovation fut étonnante. On réussit à représenter le paysage en panoramas ravissants, on tenta la solution des problèmes les plus compliqués de la perspective, les fonds dorés et gaufrés cèdent la place à des vues gracieuses de chambres, de paysages, de villes ; les personnages deviennent des êtres vivants et individuels, ils sont groupés avec goût ; on a trouvé les secrets de faire pénétrer partout l'air et la lumière ; on est même parvenu à donner à la couleur une chaleur et une profondeur qui n'ont pas été surpassées dans la suite : c'est l'avènement définitif d'un sain réalisme.

Ce qui frappe surtout, c'est la transformation que subit la manière de représenter les sujets. Le naturel et la ferveur de sentiments humains supplantent complètement le symbolisme abstrait et l'aride dogmatisme des siècles antérieurs pendant lesquels le précepte suprême de l'art se trouvait concrétisé dans la maxime d'Honoré d'Autun : Chaque créature est le reflet de la vérité et de la vie. Pendant le haut moyen âge la peinture, presque exclusivement destinée à l'église, devait être le reflet de la doctrine religieuse ; car son but était d'instruire et elle y tendait le plus souvent par des procédés d'où toute vie véritable était bannie et qui, par là même, avaient été peu à peu voués à la cristallisation. La vie va reprendre le dessus. Non seulement la ligne et la couleur flattent agréablement l'œil ; les nouvelles formes d'art touchent aussi l'imagination par des représentations à la portée de l'intelligence de tous et partant plus faciles à saisir, et elles parlent une langue comprise même des gens peu accessibles aux sensations d'art, c'est-à-dire la langue du cœur.

L'étude des

I

L'étude des causes qui ont amené pareil bouleversement dans l'iconographie est des plus intéressantes, mais aussi des plus compliquées. Il s'agit ici d'une révolution qui s'accomplit, en majeure partie, dans la perception et la conception des artistes.

Une transformation artistique est un phénomène complexe, dans la production duquel entrent quantité de facteurs. Et en tout premier lieu, il faut tenir compte de ce je ne sais quoi d'insaisissable, qu'on ne peut définir en termes concrets, et qui fait que la manière dont les artistes perçoivent les choses évolue continuellement. Un autre facteur de rénovation dans la peinture flamande doit être recherché dans la prospérité matérielle dont on jouissait alors en Flandre. Le peuple s'y était définitivement affranchi du joug de la féodalité souvent hautaine et oppressive, et, dans un élan énergique, s'était organisé tant au point de vue politique qu'économique. Les nouvelles conditions d'existence, l'institution des corporations, l'esprit d'entreprise des commerçants avaient amené le bien-être et le luxe, et, dans leur joie de vivre, les Flamands, déjà portés naturellement au réalisme, se mirent à aimer cet état social qu'ils avaient créé de leurs mains et restèrent en communion intime avec cette ambiance dans laquelle était éclos leur liberté, avec toutes ces choses au milieu desquelles leur liberté pouvait seule se conserver.

Cela se manifestait chez les hommes les mieux doués et les plus noblement inspirés, chez les peintres, par une contemplation plus amoureuse de la réalité. L'observation minutieuse était déjà de tradition chez eux de par la peinture d'enluminure ; mais à présent ils regardaient avec plus de délices et de pénétration encore leurs champs et leur ciel, leurs villes et leurs rues, leurs maisons, leurs monuments, leurs concitoyens, ils contemplaient tout cela par pur attachement et aussi à cause de l'enchantement qui s'en dégageait pour leurs yeux et pour leur tempérament d'artistes, et toutes ces réalités, qu'ils regardaient comme des beautés en elles-mêmes, ils les dépeignaient fidèlement telles qu'ils les voyaient.

Cette même joie de vivre, émanation de la prospérité nationale, eut son contrecoup dans le domaine religieux et conséquemment dans l'art qui y ressortissait. Désormais les spéculations abstraites, les arides exposés dogmatiques ont vécu ; on ne parvient pas à frapper les esprits et moins encore à toucher les cœurs par des représentations symboliques ou par de froides doctrines, et, pour les artistes eux-mêmes, le code artistique byzantin du Mont Athos est devenu un recueil d'énigmes. Ils créèrent pour le peuple un art tout à fait réaliste dans la manière de représenter les sujets ; ainsi pour ne citer qu'un seul exemple : il leur sera dorénavant impossible de figurer, dans la scène de la Présentation au temple, l'enfant Jésus debout sur l'autel et s'offrant lui-même à son Père céleste.

Un autre

II

Un autre facteur de la transformation de l'iconographie, facteur qui contribua puissamment à détruire toute trace de byzantisme, fut l'esprit de sentimentalisme franciscain qui provoqua, de concert avec le mysticisme, un véritable changement dans la piété. La doctrine de S^t François s'adressait au cœur des fidèles ; et ses disciples prêchèrent partout l'amour d'un Dieu qui, pour les péchés des hommes, avait enduré le plus cruel martyre. Par leur insistance à détailler par le menu toute la vie du Christ, et cela en faisant ressortir particulièrement ce qui pouvait allumer de l'amour pour le Rédempteur, ils fournirent aux écrivains, aux dramaturges, et aux peintres de quoi traiter avec plus de variété, avec plus d'ampleur et avec plus d'émotion, des sujets relatifs à l'enfance et la passion du Sauveur.

A cela vint se joindre le mysticisme qui, des sommets où l'avaient porté un Ruusbroec et un Gherd de Groet, descendit jusque dans les esprits les plus simples. Les mystiques avaient montré comment, par la contemplation intérieure de Dieu, on peut s'élever jusque dans les régions les plus sereines et s'identifier pour ainsi dire avec la divinité. Les gens moins contemplatifs tâchèrent aussi d'identifier leur vie avec celle de Jésus et des Saints et ils le firent, non en essayant de s'élever jusqu'à eux, mais en les abaissant, en les faisant vivre dans leur propre milieu qu'ils affectionnaient et en dehors duquel ils ne pouvaient concevoir l'existence. Si paradoxal que cela puisse paraître, nous pouvons dire que le mysticisme, de concert avec la dévotion franciscaine, servit ici la cause du réalisme en ce qu'il contribua ainsi indirectement à localiser les événements sacrés dans l'ambiance nationale ; tout comme de son côté la dévotion franciscaine le fit en donnant de la vogue aux sujets à la fois émouvants et humains.

La dévotion franciscaine et le mysticisme d'une part, et d'autre part la prospérité nationale, qui, à la fin du moyen âge, attira davantage encore les Flamands vers la réalité des choses, furent les principaux courants qui poussèrent notre peinture dans la voie du réalisme, sans toutefois fournir ni sujets nouveaux, ni formes d'art réellement nouvelles. D'où vinrent donc les nouveautés iconographiques ? On ne peut pourtant pas les considérer comme des créations d'artistes isolés ; pour cela on découvre trop peu de diversité, de personnalité dans la conception générale des œuvres d'art, qui portent le caractère d'une inspiration plutôt collective. Il nous reste donc à rechercher si les nouveautés iconographiques n'ont pas été empruntées directement à des sources écrites autres que le Nouveau Testament, les apocryphes, les écrits des Pères, les hymnes et les séquences, qui jusque là avaient fourni les sujets, — ou si une autre influence encore ne s'est pas fait sentir.

III

Il est hors conteste que plusieurs des nouveautés qui pénétrèrent,
à partir de

à partir de la fin du XIV^e siècle dans l'art septentrional, existaient depuis plus d'un siècle dans l'art italien. Un esprit prompt à conclure en déduirait immédiatement que les Flamands les ont empruntées, et que l'emprunt est plus que probable, étant donné les relations commerciales que la Flandre entretenait avec l'Italie. Mais en raisonnant de la sorte on oublie de tenir compte de la délimitation si nette qui existait à cette époque entre les nationalités, et on considère trop le moyen âge comme un tout bien compact où un siècle ne constitue pas un laps de temps considérable et où les peuples ne peuvent pas se développer indépendamment les uns des autres. Du seul fait que la renaissance italienne s'accomplit plus tôt que la renaissance septentrionale et que celle-ci présente avec celle-là des points de ressemblance, on n'est pas autorisé à supposer que l'une ait été tributaire de l'autre. Il est bien plus vraisemblable qu'ici, comme antérieurement en Italie, des facteurs analogues ont produit une transformation identique. Nous avons déjà montré que de tels facteurs existaient dans les Pays-Bas à la fin du XIV^e siècle, et on serait donc peu fondé d'attribuer exclusivement à des influences étrangères la rénovation qui s'en suivit. Cette attribution est d'ailleurs d'autant plus hasardeuse que, avant le revirement qui se produisit dans l'art flamand, les relations entre les Pays-Bas et l'Italie n'étaient pas si suivies qu'on pourrait le croire, et que les peintres n'avaient que peu ou pas d'occasions de s'initier à l'art italien.

Si nous laissons de côté les rares Néerlandais qui, dit-on, aidèrent, au XIV^e siècle, à la décoration du palais des papes à Avignon et de celui de Philippe le Bel à Poitiers et qui poussèrent peut-être jusqu'en Italie, nous ne pouvons citer que le cas d'un seul peintre flamand parti pour l'Italie avant que la renaissance ne se fût produite ici : ce fut Jacques Coene qui, en 1399, fut appelé à Milan pour faire des dessins pour la cathédrale qu'on y construisait. Pour ce qui concerne Pol de Limbourg et ses frères, ainsi que les frères van Eyck on se base sur quelques particularités de leurs œuvres pour supposer qu'ils ont vu l'Italie ; mais ce ne sont là jusqu'ici que des suppositions. Le seul peintre du XV^e siècle dont nous savons qu'il a réellement accompli un voyage en Italie — Roger van der Weyden, qui y séjourna en 1449-1450, — y fut reçu comme un maître déjà célèbre et ne modifia cependant pas son style dans la suite. Après lui, ce fut, en 1468, le tour de Joost van Gent, qui ne revint pas et n'exerça donc aucune influence sur ses compatriotes. Ce n'est que lors du voyage entrepris le 28 octobre 1508 par Jean Gossart de Maubeuge, que les relations entre l'art flamand et l'art italien s'établirent définitivement. Mais avec lui nous entrons dans une nouvelle période de l'histoire de l'art. Entretemps il est vrai, les relations économiques s'étaient multipliées entre les deux pays ; dans le domaine artistique cependant, cela n'eut qu'une seule conséquence, c'est que de riches Italiens firent désormais des commandes chez nous et que plus d'une œuvre de nos maîtres flamands passa en Italie. Le contraire eût été impossible, les Italiens pratiquant surtout la

surtout la fresque ; les Flamands ne pouvaient subir d'influence sur ce point que s'ils se rendaient eux-mêmes dans la péninsule.

D'autre part, si nos peintres s'étaient rendus en Italie et y avaient subi l'influence des quattrocentistes et des premiers quintocentistes, cette influence aurait été plus marquée que ce ne fut le cas. Les Italiens devançaient les Flamands sur plus d'un point : mieux qu'eux ils comprenaient qu'un tableau doit être plutôt une interprétation artistique qu'une reproduction exacte de la réalité et ils savaient mettre plus de mouvement dans les groupements et plus de vie dans les dispositions. Mais cela, pas plus que l'application plus raisonnée des règles de la perspective, les Flamands ne l'apprirent des Italiens. Il ressort d'ailleurs à toute évidence du caractère même des deux écoles qu'une influence réciproque est peu probable ; autre chose est la peinture à fresque telle qu'elle se pratiquait en Italie sur des étendues relativement considérables, autre chose est l'imitation scrupuleuse et lente de la nature dans un cadre restreint telle que la concevaient nos artistes du XV^e siècle. La différence était trop grande : là, une maîtrise précoce de la forme, la compréhension des mesures et des proportions, fruits d'une pratique traditionnelle ou résultat d'études attentives, ici un zèle d'artistes étroitement attachés aux réalités et aux reproductions de détail. Ni les relations économiques et religieuses entre les deux pays, ni les voyages au delà des Alpes, ni même l'étude des œuvres étrangères ne pourraient, en l'occurrence, fournir matière à des influences réciproques notables, du moins aussi longtemps que chaque école conservait la conscience de son originalité, — et c'était le cas avant le XVI^e siècle. C'est donc sans le secours de l'Italie que la peinture flamande a réalisé sa transformation. Les éléments semblables dans la renaissance au delà et en deça des Alpes ne constituent que des phénomènes fortuits et isolés, produits par des circonstances identiques.

IV

La rénovation de l'iconographie dans les Pays-Bas serait-elle due à l'influence de la littérature religieuse de l'époque, laquelle, dans ses descriptions des mystères de la foi, était devenue plus réaliste et plus vivante ?

Certes, dans un exposé des causes qui modifièrent la vision artistique, on ne peut négliger l'étude des monuments de la littérature religieuse de cette époque : livres sacrés, vies de Jésus, vies des saints, sermons, traités de morale et chansons pieuses ; car ils nous font connaître la vie morale des ancêtres et l'atmosphère dans laquelle leur art devait s'épanouir. C'étaient là comme des canaux de dérivation par lesquels les flots de la dévotion nouvelle devaient aller fertiliser les tempéraments des artistes. Comme tels, nous devons les examiner ici. Puisqu'il s'agit de la mise en vogue de nouveaux sujets et de formes

et de formes iconographiques nouvelles, la question qui se pose est de savoir jusqu'à quel point les ouvrages d'édification ont pu suggérer aux peintres des éléments iconographiques nouveaux.

Les livres de piété étaient nombreux à cette époque et pas concis du tout. Il est vrai que jusqu'à la fin du XIII^e siècle on propageait encore dans les Pays-Bas des récits de la vie de Jésus écrits en Flamand, dans lesquels on s'en tint rigoureusement au texte des évangiles ; et en 1271 un poète de la valeur de J. van Maerlant, en composant son *Rijmbijbel* (Bible rimée) dut se défendre encore contre les multiples additions qui n'avaient que trop séduit l'exemple qu'il eut devant soi, Pierre Comestor. Mais ces textes trop concis ne suffirent bientôt plus à nombre de lecteurs, qui voulaient en savoir davantage et pour qui la moindre particularité présentait de l'intérêt. Les compilations du XIII^e siècle avaient ouvert le jardin des légendes qu'étaient les apocryphes, et déjà dans la première moitié du XIV^e siècle un Boendale, auteur de *Der Leken Spieghel* (le Miroir des Laïcs), prend un tel plaisir à recueillir les récits légendaires que sur trente-neuf chapitres relatifs à la vie de Jésus, il en consacre trente-cinq à la naissance de la Vierge, à l'enfance et à la jeunesse de Jésus : le reste, disait-il, le lecteur le trouvera aisément lui-même dans les évangiles. Voilà ce qu'apportera déjà au XIV^e siècle la littérature pieuse de langue vulgaire : des récits et des commentaires apocryphes que la crédulité populaire accepta avec complaisance et qui allaient constituer les sujets préférés des peintres. Nous ne croyons pas que ces récits aient fourni aux peintres autre chose que des sujets nouveaux et il est peu probable qu'ils aient eu quelque influence en ce qui concerne la manière dont ces sujets furent traités.

D'aucuns cependant sont plus affirmatifs, du moins en ce qui concerne les *Meditationes Vitæ Christi* du Pseudo-Bonaventure ; mais cette vie de Jésus et son remaniement postérieur par Ludolphe de Saxe ne furent traduits en langue néerlandaise qu'au XV^e siècle (*) et, le jour où ces traductions se multiplièrent, la transformation de l'iconographie était déjà un fait accompli. Les vies de Jésus composées dans la seconde moitié du XV^e siècle contiennent non seulement des récits plus circonstanciés que ceux de la Bible, mais le style en est aussi plus plastique et plus mouvementé ; ils entrèrent néanmoins trop tardivement dans la circulation et nous ne saurions les prendre en considération ici.

(*) Le plus ancien manuscrit néerlandais de la Vie de Jésus d'après le Pseudo-Bonaventure se trouve à la bibliothèque des Jésuites de Louvain et date d'environ 1437.

Or les œuvres antérieures, celles de Jacques van Maerlant et de Jean Boendale, n'avaient pas ces qualités de style plastique. Quant aux *Meditationes* du Pseudo-Bonaventure, si, malgré leur diffusion restreinte dans les Pays-Bas au XV^e siècle, on voulait leur attribuer quand même quelque influence, on devrait encore tenir compte des considérations suivantes. Si suggestives qu'on puisse supposer ces *Meditationes*, elles n'étaient pas de nature à imposer un mode particulier de représentation : l'indication minutieuse des circonstances de temps, de lieu et autres ne suffit pas, il s'en faut de beaucoup, pour constituer un style

un style imagé et puissamment suggestif. Par la lecture attentive des *Meditationes* nous avons acquis la conviction que, en ce dernier temps, on a fortement exagéré leur influence sur les arts plastiques, même lorsque comme le fait M. Em. Mâle, on s'efforce de prouver qu'elle s'est surtout produite par l'intermédiaire du théâtre. Rares sont les pages qui donnent vraiment l'impression de la réalité, et, le style mis à part, n'est-il pas surprenant que des tableaux attrayants et amplement détaillés comme celui des adieux de Jésus et de Marie avant la passion n'aient pas été exploités par les peintres alors que ceux-ci ont multiplié, sur le parchemin, sur le bois, sur le verre, des scènes qui ne se rencontrent pas dans les *Meditationes*, telles que l'annonciation de l'ange, le mariage de la Vierge, l'adoration des bergers? Il n'y a pas d'œuvres d'art flamand qui soient réellement des interprétations graphiques des descriptions contenues dans le livre du Pseudo-Bonaventure. Et dans la peinture la représentation de la descente de la croix ou celle de la résurrection du Christ par exemple ne diffèrent-elles pas totalement de ce que le Pseudo-Bonaventure en raconte?

Ce que nous disons des *Meditationes* peut se dire aussi du remaniement de Ludolphe de Saxe et des récits de la *Legenda aurea* de Jacques de Voragine, dont la traduction néerlandaise, sous le titre de « Passional », ne devint populaire qu'à la fin du XV^e siècle. Mais d'autres livres qui étaient mieux faits pour agir sur l'imagination des artistes : c'étaient la *Biblia Pauperum* et le *Speculum humanæ Salvationis*. La Bible des pauvres et le Miroir du salut humain étaient illustrés de dessins, dont le texte n'était que le commentaire ; tous deux ont comme caractère distinctif qu'à côté de chaque événement du nouveau testament, ils placent des faits de l'ancien testament, qui en sont comme les préfigures. Dans la *Biblia Pauperum* l'image occupe toute la page, avec au milieu la scène du nouveau testament. Celle-ci est entourée de quatre prophètes tenant en mains le texte de leur prédiction, et de scènes de l'ancien testament. Le texte explicatif remplit les vides. (*) Dans le *Speculum humanæ Salvationis*, qui traite avec plus de détails de la rédemption du monde, le dessin n'est plus la partie capitale ; il se trouve au haut de la page et comprend ordinairement quatre parties juxtaposées : d'abord le fait évangélique, puis les prototypes de ce fait dans l'ancien testament.

Gardons nous bien d'affirmer que ces livres, — dont le premier date de la fin du XIII^e siècle ou du commencement du XIV^e, et le second du début du XIV^e siècle, — ont été utilisés par les peintres comme un manuel, une espèce de code pictural pareil à celui du Mont Athos pour la peinture byzantine, et que ceux-ci y ont pris tout naturellement, l'idée et l'ordonnance des sujets qu'ils allaient représenter. Nous n'oserions pas nier que cela n'ait pu être le cas vers le milieu du XIV^e siècle, mais plus tard à l'époque de notre renaissance, le fait était impossible. Durant de bien longues années, ces livres restèrent ce qu'ils avaient été à leur origine et même les éditions xylographiques qu'on en fit nous offrent des

(*) Il existe aussi quelques « Bibles des pauvres » non illustrées. Cf. LUTZ UND PERDRIZET, *Speculum humanæ Salvationis*. Mülhausen, 1907-1909, B. I, A. B, p. 282.

offrent des dessins d'une conception absolument primitive, nullement à la hauteur du développement artistique de l'époque. Beaucoup de ces dessins sont encore étroitement apparentés à l'iconographie byzantine : ainsi dans la représentation de la naissance, la Vierge est alitée, et, aidée par St. Joseph, elle élève l'enfant pour le présenter à l'adoration ; à la présentation au temple, l'enfant Jésus se trouve seul debout sur un autel ; et, si par ci par là on remarque un élément nouveau, comme dans le couronnement d'épines et dans la mise en croix, on est encore surpris de la simplicité de la conception et de la naïveté de l'exécution.

Il serait donc malaisé de soutenir que, sauf pour ce qui concerne le couronnement d'épines et la crucifixion, les dessins des deux livres en question aient influencé de façon notable la vision artistique de nos peintres.

A un autre point de vue ces livres ont pu leur être de quelque utilité ; notamment quand ils voulaient trouver des préfigures de l'ancien testament à mettre sur les volets de leurs panneaux ou dans leurs enluminures ; ils n'avaient alors qu'à ouvrir ces livres et trouvaient immédiatement ce dont ils avaient besoin. Il semble bien que les van Eyck ont utilisé le *Speculum* en guise de répertoire de sujets. Ainsi au bas des miniatures des Heures de Turin, dans les majuscules et dans les frises nous rencontrons des préfigures pareilles à celles du *Speculum* ; il en est de même pour les parties des Heures de Milan apparentées à celles de Turin, et pour le tryptique de M. le Ministre d'Etat G. Helleputte, qui fut probablement la dernière œuvre de Jean van Eyck. On trouve sur les volets de ce triptyque tous les présages de la virginité de Marie : le buisson ardent, la toison de Gédéon, la porte fermée d'Ezéchiel, la verge d'Aaron, la vision de l'Ara Coeli. Il y a donc ici quatre préfigures, soit une de plus que dans le *Speculum*, ce qui nous défend de parler formellement d'influence, bien que l'Ara Coeli puisse avoir passé dès cette époque de la Légende dorée dans le Miroir. Ce qui doit nous rendre encore plus circonspects, c'est que Thierry Bouts peignit aussi, vers 1464-67, quatre prototypes sur son polyptyque de l'église St. Pierre à Louvain : Melchisédech présentant le vin et le pain à Abraham, les Israélites recueillant la manne dans le désert, les Juifs mangeant l'agneau pascal et Elie recevant sa nourriture des mains d'un ange. Cette dernière préfigure ne se rencontre dans aucune *Biblia Pauperum* ni dans aucun *Speculum humanæ Salvationis* si ce n'est dans les *Speculums* imprimés, dont les dessins furent fournis par Thierry Bouts lui-même

(*) Voir CH. DOUDER-LEIT, *Le Speculum Humanæ Salvationis de Florence*, Gand et Anvers, 1903. Voir aussi la seconde édition latine et la seconde édition néerlandaise du *Speculum*, au Musée Meermano-Weestreeneum de La Haye.

ou gravés d'après ses tableaux (*). Nous savons que, pour l'exécution de sa Dernière Cène, Thierry Bouts fut obligé par contrat de suivre les données et les conseils de deux maîtres de théologie de l'Université de Louvain, J. Varenacker et E. de Bailleul. Ces deux théologiens s'y connaissaient suffisamment pour trouver des prototypes ailleurs que dans la *Biblia Pauperum* ou que dans le *Speculum humanæ Salvationis* : par exemple dans le *De Concordantia caritatis* et dans quantité de traités de théologie, comme ceux de Hugo de St Victor, de Honorius d'Autun et de Rupert von Deutz, dans lesquels une *præparatio evangelica* tirée

gelica tirée de l'ancien testament sert chaque fois de pendant à une *demonstratio evangelica*. Ces oppositions typologiques avaient d'ailleurs fait leur apparition dans l'art longtemps avant les Bibles et les Miroirs. Le retable de Nicolas de Verdun à Klosterneuburg, qui date de 1181, en contient dix sept groupes (*) et Bède le Vénérable signale déjà des représentations d'oppositions typologiques datant de 682. (*)

(*) Voir :
OTTO VON
FALKE, *Der
Dreikönige-
schrein des
Nikolaus von
Verdun im
Cölner Dom-
schatz*, Glad-
bach, 1911.

(*) Cité par
ACQUOY, *Hand-
delingen en
Mededeelingen
der Maat-
schappij van
Nederlandsche
Letterkunde te
Leiden*, 1889,
p. 80.

Nous sommes donc autorisés à conclure que les livres d'édification et d'instruction religieuse ont de l'importance au point de vue de l'histoire de l'art, en ce qu'ils constituent des témoignages dignes de foi de la vie intime de l'époque et qu'ils nous font connaître les sources cachées de l'art chrétien de la fin du moyen âge ; mais nous ajouterons que ni les Méditations du Pseudo-Bonaventure, ni les plus anciennes Vies de Jésus qui n'en sont que des remaniements, ni la Légende dorée, ni même les illustrations des Bibles des Pauvres ou des Miroirs du Salut humain n'ont pu donner aux véritables artistes des modèles qu'ils n'auraient eu qu'à copier servilement : ces écrits produisirent certes, de concert avec la prédication orale, l'atmosphère dans laquelle les peintres créèrent leurs tableaux religieux et leur fournirent peut-être exceptionnellement les sujets de tableaux relatifs à l'ancien testament, mais jamais ils ne suggérèrent la conception entière d'un tableau et même ils n'eurent guère d'influence pour l'arrangement des détails.

V

Nous avons vu jusqu'ici que la prospérité matérielle, le mysticisme uni à la « dévotion moderne » de l'époque et les lectures édifiantes poussèrent les esprits dans la voie du réalisme et provoquèrent l'atmosphère dans laquelle s'épanouirent les œuvres plus dramatiques et plus émouvantes de nos grands maîtres du XV^e siècle, mais la question qui se pose reste toujours celle-ci : si les nouvelles formes iconographiques ne proviennent pas de ces écrits et ne furent pas importées de l'Italie, d'où viennent-elles alors ?

Dans la transformation qui s'accomplit, le théâtre du moyen âge fut un facteur de premier ordre. Nous ne sommes pas les premiers à le reconnaître. Déjà en Allemagne on y a fait allusion à propos de la peinture allemande du XVI^e siècle, et en France M. E. Mâle a édifié sur ce point tout un système dans lequel il identifie bien mal à propos le théâtre néerlandais du moyen âge avec l'ancien théâtre français et il en déduit, au sujet de la peinture flamande, des conclusions qui ne reposent sur aucune donnée positive. Ce système fut fortement critiqué par M. Jacques Mesnil, qui touche, superficiellement il est vrai, aussi à la question de l'ancien théâtre flamand mais semble ne pas l'avoir étudié plus que M. E. Mâle lui-même. Il n'est pas étonnant dès lors qu'il nie d'emblée l'influence du théâtre sur la peinture précisément là où elle a pu se manifester, tandis qu'il croit la découvrir là où certainement elle n'a pu avoir lieu.

Nous nous

Nous nous sommes donné la peine d'examiner tout ce qui a été écrit sur les représentations théâtrales de jadis aux Pays-Bas, afin de nous former une idée aussi exacte et aussi complète que possible du théâtre néerlandais au moyen âge. Nous avons épluché jusque dans leurs détails les plus infimes les éditions des comptes des villes et les archives des plus anciennes chambres de Rhétorique, et notre intérêt n'a fait que croître à mesure que nous découvrîmes combien les représentations dans les Pays-Bas ont contribué à la transformation de l'iconographie dans nos contrées. Cette influence du théâtre ne doit pas être cherchée là où elle ne peut pas s'être exercée et il n'entre nullement dans nos vues de lui attribuer l'introduction du réalisme dans les arts plastiques. Si réaliste que l'ancien théâtre ait pu être dans ses pièces elles-mêmes et dans les interprétations qui en furent faites, l'art théâtral reste un art stylisé et il n'a pu amener les peintres ni à étudier de plus près la nature, ni à voir plus clair dans les rapports réciproques des objets dans la lumière et dans l'espace, ni à analyser mieux l'anatomie du corps humain.

C'étaient là des problèmes techniques que les artistes devaient résoudre par eux-mêmes. Au point de vue d'iconographie seul, les représentations pouvaient produire leur effet, et cela en ce qui concerne le choix, la conception et la mise en scène des sujets, le costume et la disposition des personnages, ainsi que partiellement le décor. Leur influence doit donc être recherchée uniquement dans ce côté là des tableaux où le maître apparaît plutôt comme créateur que comme artiste du pinceau. Il serait impossible, dans l'espace qui nous est réservé ici, de donner un aperçu un tant soit peu complet de la littérature théâtrale au moyen âge. Il faudrait étudier les jeux liturgiques dont il nous est parvenu des traces et des citations, puis analyser le jeu de Maestricht, qui date de la seconde moitié du XIV^e siècle, ainsi qu'un volume de drames et de farces — *abele spelen* et *sotternieën* — de la fin du même siècle. Il faudrait s'étendre surtout sur les jeux de la première et la septième joie de Marie — *Eerste* et *Sevenste Bliscap van Maria* — deux mystères importants qui, au milieu du XV^e siècle, furent représentés sur la Grand'Place de Bruxelles. A cela devrait s'ajouter encore l'examen d'autres mystères et farces du XV^e siècle et de la première moitié du XVI^e siècle. Mais on voudra bien nous croire sur parole — nous prouverons d'ailleurs nos assertions dans un travail qui paraîtra sous peu — si nous disons ici qu'à cette époque régnait sur la scène un mouvement et une action intenses qui devaient laisser une profonde impression dans l'esprit des spectateurs. On peut de plus, en examinant les registres des comptes des villes et des églises et les archives des plus anciennes chambres de Rhétorique, se rendre compte de la splendeur dont on entourait les représentations théâtrales ainsi que les « toogen », sortes de tableaux vivants qu'on montrait dans la rue pendant les fêtes publiques.

Il faut surtout se mettre en garde contre l'opinion assez répandue d'après laquelle, le jeu des acteurs et le décor n'auraient été que très rudimentaires

rudimentaires à l'époque qui nous occupe. Si dans les villes on savait étaler un luxe inouï à l'occasion des processions et des joyeuses entrées, il ne fait pas l'ombre d'un doute qu'on consacrait aussi énormément d'argent, de temps et de soins à la représentation de ce qui, pour les gens d'alors, était d'une importance sans pareille : les mystères du culte.

C'est pour ne pas avoir procédé à un examen préalable et approfondi des archives et pour s'être basés presque uniquement sur les rares annotations scéniques, mises en marge des pièces ou sur quelques détails du texte lui-même, que les historiens de la littérature néerlandaise ont longtemps cru à la pauvreté de la mise en scène dans le théâtre moyen-âgeux. Mais les comptes des églises et des villes et les archives des anciennes corporations d'acteurs et de Rhétoriciens nous en donnent une toute autre idée.

Comment d'ailleurs aurait-il été possible de soutenir l'attention des foules pendant des représentations, qui se continuaient durant trois et quatre jours, si on n'avait pas pris la précaution de captiver aussi, et principalement, les yeux des spectateurs ? Cela devait être certainement le cas pour la représentation de la Passion qui eut lieu en 1444 à Alost et dont les comptes communaux, nous disent qu'elle se fit avec 80 acteurs tous richement habillés. N'oublions pas en effet que les représentations religieuses se donnaient avec la collaboration active du clergé, que l'appui pécuniaire du magistrat leur était largement assuré et qu'elles constituaient les fêtes préférées d'une population friande de spectacles somptueux. Le jeu appelé « De sevenste Bliscap van Maria » (la septième joie de Marie) nécessitait à lui seul une scène qui ne comptait pas moins de dix « mansions » juxtaposées, avec une porte de l'enfer et un ciel à trois étages aux deux extrémités. Nombre d'acteurs y devaient figurer Dieu et les vertus divines, Marie et les Apôtres, les anges et les démons, les Juifs et les païens. A la simple lecture de cette pièce, on a l'impression que la représentation qui en fut faite au milieu du XV^e siècle, sur la Grand'Place de Bruxelles, exigea un aussi grand nombre d'accessoires que ceux que plus tard François van Ballaer prescrivit, pour la représentation de 1559. Et nous pouvons supposer en outre que les pieux acteurs du XV^e siècle, tout pénétrés de l'importance de leur rôle, mirent dans leur jeu, avec peut-être plus de gaucherie dans les gestes, au moins autant si pas plus, de conviction et d'expression sincères.

Le théâtre religieux offrait aux peintres un choix désiré de sujets et des mieux présentés pour être traduits sur le bois ou sur le parchemin. Ils ne pouvaient pas se soustraire à la séduction qui s'en dégagait, car — leurs œuvres en font foi — ils se sentaient en trop étroite communion avec la vie religieuse d'alors, vie toute de dévotion, dont les jeux de mystères étaient l'expression la plus élevée, et ces jeux eux-mêmes, par leur sujet et par la manière dont il était traité, s'imposaient inéluctablement à leur cœur et à leur imagination.

Le théâtre

Le théâtre religieux contribua donc aussi à créer chez les peintres, et d'une manière bien plus intense que les écrits édifiants, l'atmosphère dans laquelle ils allaient concevoir le mieux leurs œuvres, et il leur donna ce que nous appellerions volontiers le diapason pour traiter les sujets. Nous croyons même pouvoir affirmer que, plus d'une fois, les mystères leur suggérèrent non seulement le sujet, mais encore la manière de le présenter et celle de présenter et de costumer les personnages.

VI

Les peintres ont dû d'ailleurs céder d'autant plus facilement à la séduction produite sur eux par les représentations, que bien des fois ils prenaient part eux-mêmes au jeu et, comme tous les honnêtes bourgeois d'alors, tenaient à honneur de remplir un rôle dans les représentations pieuses.

(*) *Het Schilderboek.*
Haerlem,
1604, fo 257

Nous ne connaissons qu'un exemple de participation individuelle d'un peintre aux représentations. C'est le cas de l'anversois Peter Balten, qui fut, d'après Karel van Mander, (*) « een goet Dichter, oft Rhetoricien, en Spel-personnagie » : un bon poète ou rhétoricien et acteur. C'est ce même Balten qui peignit un tableau dont nous parlerons bientôt, lequel représente une scène de la pièce intitulée « Cluyte van Playerwater », pièce retrouvée dans les archives de la Gilde St Luc d'Anvers, dont P. Balten faisait partie. D'autres noms d'acteurs ne sont point parvenus jusqu'à nous. On ne prêtait guère attention à la personnalité des acteurs : on était tout yeux et tout oreilles pour ce qu'ils représentaient.

Mais bien que nous ne puissions pas nous appuyer sur quantité de noms, nous osons pourtant affirmer que les peintres participèrent aux représentations. Ils y participèrent même collectivement. Cela s'est vu durant tout le XV^e siècle à Bruges, où la corporation des peintres représentait chaque année « met pine en moyennesse het spel van den hovekine » : le jeu du jardin des Oliviers. Ce n'était probablement pas là un « toog » ou tableau vivant figuré sur un char et promené à travers les rues, mais un véritable jeu de procession qu'on représentait tout en marchant, comme cela se pratique encore de nos jours à la célèbre procession de Furnes et à celle du St Sang à Bruges.

Quand, au XVI^e siècle, dans plus d'un endroit, les peintres firent partie, avec les rhétoriciens-acteurs, d'une seule et même chambre de Rhétorique, nous les voyons même se rendre à des concours dramatiques en vue de gagner les *landjuweelen* ou « joyaux du pays ». Ainsi, en 1549, les « Schilders ofte Violiers », les peintres ou membres de la Chambre de Rhétorique : les *Violieren* d'Anvers remportèrent le premier prix à Gand.

Les registres des comptes nous fournissent en outre la preuve que les peintres contribuaient pour une grande part à la préparation des représentations. On leur commandait les décors et les accessoires qui étaient plus

peintres, qui y travaillaient. Tout comme un Jean van Eyck accepta de polychromer les statues de l'hôtel de ville de Bruges, nous voyons un Pierre Cristus fournir un arbre de Jessé et une vue de Jérusalem pour un jeu de procession. Pour ce qui concerne la décoration des rues et des salles, ainsi que la confection des tableaux vivants à l'occasion du passage d'un personnage important, nous savons que Hugo van der Goes et Joos van Wassenhove y collaborèrent en 1467-68 à Gand, et Hugo van der Goes, Jacques Daret et d'autres en 1468 à Bruges.

Les peintres qui coopérèrent aux représentations en brossant les décors, en dessinant les costumes, en réglant la figuration, devaient s'en ressentir quand ils se retrouvaient devant leur chevalet. Certains détails de leurs œuvres le prouvent à l'évidence. Ainsi Jean van Aken fut chargé, avec son fils Jérôme et avec Thomas van Aken, de fournir en 1435-1436 les accessoires d'un mystère de la S^{te} Vierge à Bois-le-Duc. Cinq ans plus tard en 1441, pour la procession en l'honneur de la maternité de la Vierge et dans laquelle on représentait aussi l'adoration des Mages, on pria le même Jean van Aken de peindre des fleurs et des feuilles roulées en arabesques sur le vêtement du nègre, « op den moor syn rock ». Eh bien le nègre et son vêtement à fleurs et à feuilles se retrouvent dans l'adoration des rois qui fut peinte postérieurement par Jérôme Bosch van Aken pour l'église de Bois-le-Duc (*).

Telle ou telle scène d'une pièce, à la représentation de laquelle ils avaient participé, suggéra plus d'une fois un sujet de tableau aux peintres. Ce fut par exemple le cas pour Jean van Aken et pour Hugo van der Goes. Nous avons vu tout à l'heure que Jean van Aken prit part aux représentations données à Bois-le-Duc, entre autres en 1435-1436. Or, cette année-là, on y donna le mystère de S^{te} Marie l'Egyptienne, et dans la suite, Jean van Aken traita ce sujet pour l'église de Bois-le-Duc (*). De même Hugo van der Goes, qui plus d'une fois s'occupa de tableaux vivants, peut parfaitement avoir aidé à la mise en œuvre d'une représentation de David et Abigaïl exécutée en 1458 près de la Torrepoort à Gand, à l'occasion de la joyeuse entrée de Philippe le Bon. Cela lui aurait fourni le sujet du tableau qu'il peignait à la même époque sur la cheminée d'une maison située près du petit pont du Muide à Gand (*).

Si, en collaborant aux représentations théâtrales, les peintres subirent l'influence de celles-ci, le contraire eut lieu également. En voici une preuve frappante. Lors de cette même joyeuse entrée de Philippe le Bon à Gand en 1458, on figura, par tableaux vivants, sur une estrade dressée au lieu dit De Poel, une imitation de l'Adoration de l'Agneau des frères van Eyck. Un témoin oculaire en donne une description détaillée dans sa *Kronyk van Vlaanderen (580-1467)*. La ressemblance avec l'œuvre des frères van Eyck est frappante : les inscriptions du tableau reviennent partiellement dans la description, la disposition générale est identique, sauf qu'on dut y apporter certaines modifications, parce que la scène se composait non pas d'étages superposés,

mais de plans

(*) Dr. X. SMITS, *De Kathedraal van 's Hertogenbosch*, Brussel, 1907, p. 147-148.

(*) Dr. X. SMITS, o. c. p. 147.

(*) LOUIS MARTERLINCK, *Gazette des Beaux-Arts*, Paris, 1908, p. 224.

mais de plans successifs, montant vers le fond. D'autre part, le tableau de la *Fontaine de vie* du Prado de Madrid, qui représente à peu près la même scène, paraît plutôt imité du théâtre, surtout en ce qui concerne la manière de représenter le ciel. Si cette œuvre d'art est réellement une œuvre flamande du XV^e siècle, nous posséderions dans le polypytique de l'Adoration de l'Agneau, dans la reproduction scénique qui en fut faite et dans le tableau de Madrid un exemple intéressant de l'influence réciproque du théâtre et de la peinture.

VII

Nous pouvons citer des cas où il peut être prouvé à l'évidence que les peintres subirent l'influence du théâtre. Il y a, au Musée de l'État d'Amsterdam, sous le n^o 425^a, une kermesse peinte par Pierre Balten ou Petrus Custodis, dont nous venons de parler. Au milieu d'une place, sur des tonneaux se dresse une estrade. Un espace entouré d'une toile doit servir de coulisse. L'espace libre constitue la scène proprement dite. C'est un théâtre de kermesse villageoise et non un décor de mystère. Le public entoure l'estrade et exprime diversément la part qu'il prend à ce qui se joue sur les tréteaux. Devant une table bien servie, un homme revêtu d'un habit de moine conte fleurette à une femme, il s'effraie à l'arrivée d'un homme du peuple portant sur le dos un panier, duquel émerge la tête d'un quatrième personnage. Ce dernier regarde d'un air abassourdi le couple amoureux.

A première vue, on ne saisit pas bien le sens de la scène. Mais une « sotie » du moyen âge intitulée *De Cluyte van Playerwater* (La Farce de l'eau mystificatrice) nous en fournit la clef. Un pauvre diable, nommé Werrebracht, dont la femme se prétend malade, est envoyé chercher une eau merveilleuse qui doit la guérir infailliblement. Werrebracht se met en route pour le lieu inconnu, où il trouvera le liquide mirifique. Sa femme, que le départ de son mari guérit comme par enchantement, n'a rien de plus pressé que d'appeler le clerc et de godailler en sa joyeuse compagnie. Mais, chemin faisant, Werrebracht rencontre un marchand de volailles à qui il conte son cas. Celui-ci, connaissant la vertu de la dame, ouvre l'œil au mari cornard et lui propose d'aller attraper la coupable en flagrant délit. Il fourre le malheureux dans son panier et se met en route pour le domicile de Werrebracht, où il demande à pouvoir passer la nuit. Là, le marchand ainsi que Werrebracht, resté caché dans le panier, écoutent le clerc et la femme qui, *inter pocula*, font des gorges chaudes sur le compte du mari trompé, jusqu'à ce que, n'y tenant plus, Werrebracht sort de sa cachette et administre à son épouse et à son complice une maîtresse volée de coups de bâton. On voit que Balten n'a fait que traduire sur son tableau la scène la plus plaisante de la farce que nous venons de raconter.

Cette imitation est d'autant plus intéressante que précisément la pièce

De Cluyte van

MUSÉE ROYAL. AMSTERDAM



KERMESSE

De Cluyte van Playerwater a été trouvée dans les archives de la Gilde St Luc et qu'elle a donc fait partie du répertoire dramatique de cette corporation de peintres. Le manuscrit est de la première moitié du XVI^e siècle. Or, c'est tout juste après cette époque que le peintre Pierre Balten faisait partie de la société : il reçut la maîtrise en 1540, fut doyen en 1569 et obtint en 1571 le titre de « ouderman ». Ce qui plus est, Balten fut un acteur zélé : nous le savons déjà par K. van Mander qui, bien que ne donnant que de maigres renseignements sur notre peintre, a pourtant soin de noter qu'il fut « un bon poète ou rhétoricien et acteur ». Il n'en faudra certes pas davantage pour conclure que Balten a travaillé sous l'influence d'une représentation théâtrale (*).

Un autre cas d'imitation directe se manifeste dans une œuvre de Gilles Mostaert, un peintre qui en 1554 fut reçu membre de la même Gilde St Luc. Son tableau du Musée d'Anvers « la Passion sur la Grand'Place d'Anvers » (*) reproduit presque trait pour trait une scène d'une représentation de la Passion : on y voit Jésus présenté au peuple par Pilate du haut du perron de l'hôtel de ville d'Anvers, qui fut démoli en 1564. En dessous à pied et à cheval, un groupe de Juifs insultent le Christ. A l'avant-plan, on amène les deux larrons. Mostaert y a ajouté quelques spectateurs anversoïis.

De pareilles copies directes de scènes de théâtre sont très rares. Nous ne devons en effet jamais perdre de vue que les bons peintres sont des artistes qui créent au lieu de copier servilement et qui n'imitent surtout pas un art, en somme alors plus rudimentaire que le leur. Nous n'irons donc pas chercher chez eux des imitations de de tout point fidèles des scènes de théâtre. Nous ne pouvons que présumer qu'ils en utilisèrent des éléments dont ils avaient gardé le souvenir et principalement des particularités iconographiques, pour lesquelles le peintre était astreint à moins d'originalité, telles que la disposition générale de la scène, le groupement des personnages, l'une ou l'autre attitude, un geste, un costume, l'un ou l'autre détail auquel il ne songerait pas de si tôt et qui ne ressortissait pas au domaine propre de son art.

VIII

Plus d'une fois les monuments de la littérature dramatique, les comptes et les archives des corporations d'acteurs, nous fournissent l'occasion de constater que telle ou telle innovation s'est d'abord faite dans les mystères représentés à l'église ou sur la place publique, dans les processions, dans les tableaux vivants des joyeuses entrées ou dans les pièces de théâtre, avant de passer dans les œuvres des peintres, et presque toujours on remarque alors dans les tableaux des particularités rappelant le théâtre. Un exemple suffira pour étayer cette opinion.

Les plus anciennes représentations flamandes du mariage de la Vierge furent

(*) Pareil-
les reproduc-
tions d'un
théâtre po-
pulaire se
retrouvent
dans plus
d'une Ker-
messe de
maître fla-
mand : en
autres dans
la Kermesse
de Gilles
Mostaert à
la Kunsthalle
de Brème et
aussi dans
l'estampe de
la Tempéran-
ce de Pierre
Bruegel l'ancien.
(*) Voir les
Arts anciens
de Flandre,
Tome IV,
Fascicule IV.

(*) On connaît encore des tableaux moins intéressants représentant le mariage de la Vierge, notamment un tableau de Henrimet de Bles, chez Sir Fr. Cook et un triptyque dans l'église de St. Gommairre à Liège.

Vierge furent faites par l'école du maître de Flémalle, peut-être par lui-même, et par Roger van der Weyden et ses élèves. Les principaux tableaux sont : celui du Prado à Madrid, présumé du maître de Flémalle ; celui de la cathédrale d'Anvers, attribué à Roger van der Weyden et daté de 1450-1460 ; enfin celui de l'église de Hoogstraeten qui contient en outre des scènes de la vie de St Joseph et qui doit avoir été peint par un élève et d'après une œuvre perdue du maître de Flémalle (*). La manière de concevoir leur sujet ne diffère en rien chez ces artistes de celle qu'eurent de ce sujet beaucoup d'anciens maîtres italiens tels que Giotto, Taddeo Gaddi et Fra Angelico. Ils le traitèrent conformément aux données de la légende alors très répandue et dont la source doit être cherchée dans une description circonstanciée de l'évangile apocryphe *De Nativitate Mariae*. De là à conclure que les peintres flamands ne firent que suivre le courant général, il n'y aurait qu'un pas ; mais il est à remarquer qu'ils ne furent pas absolument esclaves des tendances universellement suivies.

Au contraire, dans leur manière de traiter la légende, ils apportèrent des éléments qu'on ne retrouve ni dans les œuvres des Italiens ni dans la littérature édifiante. Les peintres italiens suivirent fidèlement la légende, sans y ajouter quoi que ce soit. On voit chez eux Joseph arrivant devant le grand prêtre avec les autres hommes mariés de sa tribu ; tous tiennent à la main une verge desséchée ; et, comme signe que le Seigneur a désigné Joseph pour être l'époux de son choix, le bâton de Joseph fleurit et une colombe vient s'y percher. Puis le grand prêtre bénit le mariage et les concurrents déçus brisent la verge qu'ils tiennent en main ou font mine de s'approcher de Joseph en le menaçant de leurs gestes.

Les peintres flamands dramatisent encore plus le sujet. Ils font voir aussi la compétition décrite tantôt, et cette scène leur paraît même la plus importante étant donné l'humour légèrement réaliste qu'ils y mettent, humour qui est un trait caractéristique du théâtre moyenâgeux. Dans les deux tableaux de Madrid et d'Anvers, nous sommes frappés par la puissance dramatique de cette scène. Les compétiteurs ne cachent pas l'ardent désir qui les anime et Joseph se tient à l'écart, dans une attitude timide. Dans le tableau de Madrid un des concurrents veut lui arracher son bâton et un autre l'insulte. Dans celui d'Anvers, c'est bien pis encore. Joseph est entouré et, appuyé contre une colonne, il tâche de cacher son bâton sous son manteau, mais en vain : un personnage impudent, avec une satisfaction méchante, a soulevé le manteau et a découvert le rameau verdoyant. A côté, nous voyons la célébration du mariage de Joseph et de la Vierge.

C'est donc autre chose que chez les Italiens. L'ensemble aussi est bien plus détaillé et plus plastique que dans la légende, qui est particulièrement concise sur ce point. Il nous semble difficile d'admettre que les peintres auraient été amenés à introduire dans leurs œuvres ces particularités dramatiques et humoristiques, s'ils n'avaient pas eu au préalable l'occasion de les voir. Or, dans les représentations des drames

CATHÉDRALE D'ANVERS



LE MARIAGE DE ST-JOSEPH

des drames religieux, cette occasion leur était amplement fournie. Nous le montrerons à propos de la représentation scénique du mariage de la Vierge. Nous savons que dès le début du XV^e siècle, les représentations des joies de Marie étaient fort en vogue; dès 1402 on donnait annuellement à Malines un spectacle cité plus d'une fois sous le nom de « esbatement up de bliscap van Onser Vrouwen » (jeu de la joie de la Vierge). On pourrait citer de ces pièces par dizaines et il en est qui avaient exclusivement pour sujet le mariage de Marie, et qui représentaient donc de la manière la plus circonstanciée ce que nous venons d'exposer. Nous rappellerons uniquement qu'un mystère « De eerste Bliscap van Maria » (la première joie de Marie) est parvenu jusqu'à nous et que cette œuvre fut représentée à Bruxelles, à l'époque où Roger van der Weyden y habitait, c'est-à-dire entre 1439 et 1448. Suivant les prescriptions, cette pièce devait être représentée, ainsi que les sept autres « Joies de Marie », à l'issue de la procession annuelle de N. D. du Sablon, procession à laquelle Roger van der Weyden aura dû assister en sa qualité de peintre de la ville. Il doit donc avoir eu connaissance de ces représentations. Dans la pièce il est aussi parlé de la réunion des compétiteurs au temple; le grand-prêtre y est un « bisscop », évêque, tout comme dans les tableaux; St Joseph également s'y tient à l'écart, et, quand on remarque qu'il veut cacher son bâton, on le reprimande :

Joseph, comt naer ;
 Wees onderhorich naer dbetamen :
 Stect op u roede en wilt niet scamen :
 Wat God begeert, dat moet gescien.(V.2069-2072).

(Joseph, approchez; soyez soumis comme il convient; levez la baguette et ne vous gênez pas: ce que Dieu désire doit se faire.)

Par ce passage on peut se figurer combien vivant devait être le jeu des acteurs, et il serait malaisé, après cela, de prétendre que cette mimique n'aurait pas exercé une réelle influence sur l'imagination du peintre qui fit le tableau d'Anvers.

Une analogie aussi étroite se remarque entre une pièce du même genre « De sevenste Bliscap van Maria », (la septième joie de Marie) représentée six ans après la première, et le tableau de la mise au tombeau et de l'assomption de la Vierge, peints par un maître d'Albert Bouts. La Légende dorée et le *Passionael* qui en est un remaniement néerlandais, sont eux aussi cette fois moins sobres en détails; mais, chose frappante, les peintres ont emprunté précisément une quantité de faits qui se rencontrent dans l'œuvre théâtrale et qui manquent dans les récits de la Légende.

Le maître d'Albert Bouts, qui, à notre avis, peignit la mise au tombeau et l'assomption de Marie du Musée de Bruxelles (*) a travaillé sous l'impression d'une représentation de la « Sevenste Bliscap ». On remarque chez lui plusieurs détails scéniques qu'Albert Bouts n'a pas compris et qu'il a omis dans sa copie (*). Au premier plan, nous voyons chez lui le sarcophage,

tout comme
(*) n° 535.
 du même musée.

tout comme il devait être figuré sur la scène, à en juger d'après l'indication des accessoires employés encore par François van Ballaer lors de la représentation qu'il organisa à Bruxelles en 1559 et en 1560, en se conformant aux anciennes traditions. Parmi les apôtres rangés autour du tombeau, nous retrouvons St Pierre revêtu de la chape, qu'il porte aussi dans le cortège funèbre. St Jean tient encore à la main la palme, « palmryse » que, dans la Légende, il devait remettre au cours du cortège à Pierre le « prince van den papen », (prince des prêtres), mais que, dans la pièce, il conservait également. Dans le cortège, à l'arrière-plan, nous retrouvons le linceul, « lycleet », cité dans le manuscrit du mystère parmi les accessoires. Sur le passage du cortège, trois Juifs sont couchés par terre, se tordant de douleur et leurs mains sont collées au linceul, qu'ils ont voulu soulever pour s'emparer du corps. Or, dans la Légende dorée, le cortège est attaqué par la foule, tandis que dans le mystère, il n'est question que du « Potestaet » (chef des Juifs), d'un « I^{ste} Jode » (1^{er} Juif), d'un « II^{de} Jode » (2^e Juif) et de l'ancien : « douwere ». Dans la Légende, le grand-prêtre seul touche la bière, tandis que, dans la pièce, deux personnes le font. On y remarque quatre mains sur le tableau. Dans la Légende, les mains du profanateur restent collées à la bière, mais il ne tombe pas par terre, tandis que, dans la pièce, les choses se passent de nouveau comme sur le tableau : quand, dans la pièce, le potestat et l'ancien voulaient arracher le cercueil aux apôtres, leurs mains étaient brûlées et restaient adhérentes à la bière, puis ils les abandonnaient et tombaient à terre en proie à la douleur ; pour cela, le régisseur avait prescrit un accessoire indispensable : des mains, c'est-à-dire des gants fourrés que les acteurs devaient fixer au linceul au moyen de crochets, en ayant soin de retirer aussitôt après leurs mains à l'intérieur de leurs manches. Toutes ces minuties, nous les retrouvons dans le tableau, et, considérées globalement, elles prouvent que le peintre doit avoir assisté à une représentation de la « septième Joie de Marie ».

IX

Pour celui qui admet — ce que nous croyons avoir prouvé en ce qui concerne la manière dont furent traités le mariage, la mort et la mise au tombeau de la Vierge, — pour celui qui admet que les représentations théâtrales apportèrent des détails nouveaux, il ne peut paraître étonnant que, dans les œuvres des peintres, on trouve aussi çà et là des réminiscences du luxe déployé à la plupart des représentations. Le sujet qui s'y prêta le mieux, ce fut l'adoration des rois mages. Les frères de Limbourg, qui la peignirent dans les Heures de Chantilly, détaillèrent avec complaisance la magnificence des rois et de leur suite nombreuse, ce qui est bien fait pour nous surprendre dans l'art septentrional au commencement du XV^e siècle. Roger van der Weyden conçut la scène avec plus de simplicité, mais se complut à faire resplendir, dans la pauvre étable, toute la richesse de l'époque bourguignonne

bourguignonne (*). Hans Memlinc, qui imite deux fois cette œuvre, ^{(*) Munich, Alte Pinakothek.} réduit la composition, mais ne peut se résoudre à simplifier le costume des rois (*), et, dans ses Joies de Marie, ^{(*) Bruges, Hôpital St. Jean ; Madrid, Prado.} il fait défiler leur suite à deux reprises, dont une fois en un cortège équestre avec bannières déployées. Et les peintres flamands, qui dans la suite traitèrent ce ^{(*) Munich, Alte Pinakothek.} sujet, firent un étalage de somptuosité plus riche encore. On pourrait bien objecter que les lectures édifiantes avaient déjà pu suggérer cela antérieurement. Mais ce n'est que pendant la période où ils ont pu assister au déploiement de luxe, auquel les représentations des mystères donnaient lieu, qu'ils introduisirent dans leurs œuvres ces détails fastueux. Le phénomène se montra ici à la même époque qu'en Italie et, de part et d'autre, il était dû aux mêmes causes. Déjà en 1392, on mentionne un Jeu des Rois en Gueldre et, dans le texte qui nous est conservé du *Maestrictsche Paaschspel* de la seconde moitié du XIV^e siècle les trois mages jouent un rôle relativement considérable. Mais, plutôt que d'énumérer ici les nombreux Jeux des Rois, nous nous contenterons de dire un mot de la représentation qui eut lieu dans l'église de Delft en 1498. Les trois rois d'Orient y faisaient leur entrée à cheval par trois portes différentes ; chacun était accompagné d'une suite nombreuse : ils se rejoignaient dans la nef centrale et, au chant des anges et des bergers qui s'accompagnaient d'instruments de musique, ils se dirigeaient vers le maître-autel où ils offraient leurs présents à l'Enfant-Dieu. Et en dehors de l'église, la scène devait être plus grandiose encore : dans la procession qui sortit à Anvers en 1520 et qu'Albert Dürer décrit dans son journal de voyage, les trois rois et leur suite étaient montés sur des animaux exotiques et étaient habillés à l'orientale. Ces cortèges des rois mages étaient d'ailleurs connus depuis longtemps déjà dans les Pays-Bas. C'est ce qui nous est attesté par de nombreux documents, mais, malheureusement, toujours assez laconiques. Ainsi nous lisons dans l'*Ordinarius* du chapitre de St Sauveur à Utrecht, que déjà au XIV^e siècle une étoile, qui courait le long de la voûte de l'église, guidait annuellement le cortège des rois jusqu'au pied de l'autel. Depuis l'an 1368 jusqu'au milieu du XV^e siècle, les confrères de N. D. à Bois-le-Duc représentaient la légende des rois mages dans un cortège où figuraient aussi leurs armoiries, boucliers et bannières. A Bruges aussi un groupe semblable fait son apparition dans la procession du St Sang dès 1399. Au XV^e siècle, se font encore plus nombreuses les mentions des Jeux des Rois et des groupes des processions, dont la somptuosité dut produire inévitablement une impression profonde sur l'imagination des peintres et les pousser peu à peu à créer des adorations pleines de mouvement et de personnages aux costumes chatoyants.

X

Ce sont les Jeux de la Passion qui ont exercé l'influence la plus décisive sur la peinture flamande. Malheureusement il ne nous est pas parvenu un seul texte du mystère de la Passion. Mais la quantité de mentions que nous avons

nous avons pu en rassembler, surtout relativement aux XV^e et XVI^e siècles, et les renseignements qu'on peut trouver au sujet de certaines représentations dans les comptes, nous autorisent à affirmer qu'elles étaient préparées avec des soins extraordinaires et qu'elles avaient un succès immense. Déjà toutes les phases de la passion devaient se dérouler dans le Jeu de Maestricht de la seconde moitié du XIV^e siècle, œuvre dont nous possédons un fragment. En l'espace de moins d'un siècle, ces représentations acquièrent un développement inouï : dans le mystère de la passion représenté à Alost en 1444, quatre-vingts personnages figuraient en scène, tandis qu'à Audenaerde où les rhétoriciens donnaient tous les sept ans et notamment en 1505 la Passion de N.S., la représentation prenait quatre jours consécutifs. On sait que jusqu'au XIV^e siècle les artistes ne peignaient que rarement les scènes de la Passion. Aux temps de persécution et de prédication on utilisait surtout les arts plastiques pour reconforter les fidèles et pour leur inculquer les vérités de la foi. Mais du jour où une seule et même religion eut conquis toute l'Europe occidentale, la religiosité franciscaine put naître et provoquer non seulement plus de zèle pour le Christ, mais encore éveiller l'admiration pour son amour de l'humanité et provoquer la pitié pour les tourments que par la faute des hommes Il avait endurés.

Le temps était venu où pouvait surgir un peintre tel que Fra Angelico, qui ne savait peindre un Christ en croix, sans que la pitié ne lui arrachât des larmes. On ne saurait nier que non seulement le théâtre, mais aussi cette recrudescence de pitié fut cause que, dès lors, les artistes s'adonnèrent avec tant d'ardeur à représenter les scènes de la passion : dans les arts plastiques comme au théâtre cette influence morale amena à l'avant-plan les éléments émotionnants. Mais un esprit exempt de préjugés contre le théâtre religieux du moyen âge admettra également que les représentations théâtrales, si amples et si soignées devaient laisser une impression profonde dans l'imagination des artistes du pinceau et c'est souvent leur mise en scène, que les peintres avaient devant les yeux quand ils concevaient et composaient leurs œuvres.

C'est par là, à notre avis, qu'il faut expliquer avant tout le mouvement dramatique et la multiplicité des personnages qu'on remarque dans les tableaux de la Passion. De là aussi le réalisme qu'on observe dans les attitudes brutales des bourreaux et des soldats, réalisme qui détonne si étrangement dans ces scènes émouvantes et qui ne peut provenir que du théâtre où ces emplois secondaires de bourreau et de soldat étaient tenus par des gens du peuple, portés à mimer le plus expressivement possible, à charger même leur rôle, de façon à captiver l'attention et la faveur du public. Que ce réalisme ait d'abord trouvé place au théâtre et n'apparut que plus tard dans la peinture, cela se démontre par l'examen des œuvres, et nous devons d'ailleurs l'admettre si nous songeons que la peinture en tant qu'art plastique, est un art bien plus conservateur, moins porté aux innovations que l'art du théâtre, un art qui n'admet pas facilement l'intrusion d'éléments susceptibles d'entraver la jouissance esthétique, comme ce mélange de douleur intense et cette rudesse par trop grossière. Ceci se remarque d'une manière frappante dans la représentation du couronnement d'épines, et

d'épines, et il est instructif de comparer à ce point de vue les couronnements du quattrocento italien avec ceux des maîtres flamands du XV^e siècle. Là c'est une image pieuse dépouillée de tout ce qui peut paraître trop rude ; ici on a l'air de chercher, pour ainsi dire, à faire ressortir tout ce qui peut y avoir de monstrueux dans les figures des bourreaux et des soldats et d'atroce dans les douleurs qu'ils font endurer au Christ. Faut-il citer les couronnements d'épines et les railleries des soldats tels que les conçut Jérôme Bosch ? Tout ce qu'elles contiennent d'affreux, on pourrait peut-être l'attribuer à ses prédispositions pour le bizarre ; mais le doux Memlinc, lui aussi nous épouvante dans le couronnement d'épines de sa Passion de Turin, où l'on voit deux soldats enfoncer la couronne d'épines en pressant sur deux bâtons croisés au dessus de la tête du Christ, tandis qu'un troisième s'acharne à coups de bâton à faire pénétrer ces épines encore plus profondément dans la tête.

XI

Les représentations théâtrales ne fournirent pas seulement aux peintres des éléments nouveaux d'iconographie, elles durent aussi parfois modifier chez eux les idées qu'ils avaient relativement à la signification de tel ou tel fait religieux qu'ils avaient à représenter. Nous en trouvons une preuve irréfutable dans les changements que subit l'iconographie de la Présentation au temple. Dans l'art byzantin l'Enfant-Dieu s'offre lui-même à son Père : il se trouve sur l'autel, légèrement soutenu par Marie et Joseph. Mais cela se modifie à la fin du moyen âge. Les quattrocentistes italiens font faire la Présentation par un vieillard figurant Siméon ou un prêtre quelconque, qui soulève l'Enfant Jésus sur les mains, tandis que Marie et Joseph le contemplent. Quant aux peintres flamands ils le font présenter au Seigneur par la Vierge elle-même : elle le tend au prêtre, lequel devra prononcer la prière. C'est ainsi que Jehan de Bruges peignit cette scène en 1371 dans la Bible destinée à Charles V de France. Cette manière typique de concevoir la Présentation comme une purification de la Vierge et comme une offrande qu'elle apporte à Dieu, les peintres flamands la conservèrent tous, à une seule exception près, jusqu'au milieu du XV^e siècle.

Nous croyons que l'origine de cette conception caractéristique doit être recherchée dans les représentations liturgiques qui avaient lieu dans les Pays-Bas à la fête de la Chandeleur. Une solennité de ce genre eut lieu notamment entre 1390 et 1400 en l'église St. Lebuin à Deventer. Le jour de la Purification, le jeune Gerlach Peters eut l'honneur insigne de figurer la S^{te} Vierge et d'offrir l'enfant divin (« onse lieve vrouwe wesen ende dat kindekyn offeren »). Son maître Florens Radewyns était convenu avec lui de ce qui suit : tandis qu'il présentait l'enfant, il s'offrirait lui-même à Dieu et ferait vœu de chasteté ; en s'agenouillant au cours de l'offrande, il fournirait à son précepteur le témoignage qu'il apportait à Dieu l'offrande de sa propre personne :

(*) W. Moll,
Biographie van
Gerlach Peters.
Kerkhistorisch
Archief, II, p. 154.

propre personne : « Ende doe her Floerens mercte, dat Gerlacus op sinen knyen viel, doe hi syn kindekyn offerde, waert hi also blide in onsen lieven Heren dat hi in synen herten sanck: te Deum laudamus » (*) (et lorsque maître Florent s'aperçut que Gerlach s'agenouilla, en offrant l'enfant, il se réjouit tant en Notre Seigneur qu'il se mit à chanter intérieurement : Te Deum laudamus.) Il est donc bien question ici de la Présentation de l'enfant par la mère. D'ailleurs, dans la première moitié du XV^e siècle, une foule de textes relatifs aux jeux de la Chandeleur parlent des relevailles et de la purification de la Vierge (« Messeganghe van Onser Vrouwen, purificatie van Onser Vrouwen »). Dans les scènes dramatiques de la Présentation, le personnage de Marie, sa purification et son offrande constituaient donc l'élément capital. Les peintres qui y assistèrent gardèrent à l'esprit cette interprétation nouvelle et représentèrent dorénavant la Vierge offrant son enfant en le présentant au prêtre qui, par ses prières, consommait le sacrifice. Ce n'est qu'au milieu du XV^e siècle que les peintres flamands, tout comme les peintres italiens, se mirent définitivement à peindre l'enfant sur les bras du vieillard, qui devint alors le sacrificateur unique. Mais entretemps l'art dramatique lui aussi avait évolué : nous sommes à présent bien avant dans le XV^e siècle, le siècle où le théâtre religieux aux Pays-Bas se développa énormément ; on ne s'en tenait plus aux simples représentations liturgiques et le jeu de la Chandeleur était déjà devenu un véritable drame dans lequel la succession des événements se déroulait dans toute sa plénitude.

XII

Lorsqu'on peut tabler sur des textes de mystères ou des documents relatifs aux représentations, il est aisé de démontrer l'influence que ces solennités exercèrent sur les peintres. En l'absence de toute documentation historique ou littéraire à ce sujet, on peut encore arriver aux mêmes conclusions par une argumentation suffisamment serrée. Cette démonstration, nous voulons la tenter à propos de la représentation de la Pietà. C'est un sujet que les livres d'édification avaient traité avec beaucoup d'ampleur et de réalisme, que des quattrocentistes italiens avaient dépeint et qui, grâce à d'autres influences, reçut chez les peintres flamands une tout autre interprétation. La ferveur franciscaine ne s'était pas fait faute d'appeler l'attention des fidèles sur la scène touchante de la descente de la Croix. Dans les *Meditationes* du Pseudo-Bonaventure, la source commune de nos vies de Jésus du XV^e siècle, cette scène est décrite d'une manière très suggestive : « Après que le clou eut été retiré des pieds, Joseph descendit et tous reçurent le corps du Seigneur et l'étendirent à terre. Marie tient sur ses genoux la tête et les épaules de son fils, et Madeleine soutient les pieds du Sauveur. Les autres personnages les entourent et tous pleurent amèrement ». Depuis la fin du XIII^e siècle jusqu'au milieu du XV^e siècle, — donc jusqu'à l'époque où les peintres flamands reprurent aussi ce sujet, — les Italiens tels que Giotto, Ambrogio Lorenzetti, Cecco di Pietri,

Cecco di Pietri, Fra Angelico, restèrent fidèles à cette conception. Mais, dès que les artistes flamands se mirent à peindre la scène, ils s'écartèrent du sujet tel qu'il avait été traité par leurs prédécesseurs italiens et tel qu'il est relaté dans l'œuvre du Pseudo-Bonaventure. Ils ne montrent pas la Vierge et Madeleine soutenant, l'une la tête et les épaules, l'autre les pieds du Christ. Chez eux, on voit Marie qui, assise, tient sur ses genoux le corps de son Fils, de sorte que les pieds pendent à terre : c'est ainsi que procède Geertgen tot St Jan et parfois aussi Roger van der Weyden ; plus souvent, la mère de Dieu est agenouillée auprès de Jésus étendu à terre et elle soutient avec tendresse la tête et la partie supérieure du corps : ainsi fait Roger van der Weyden dans la superbe Pietà du Musée de Bruxelles et dans quelques autres de ses œuvres, et de même Hans Memlinc ; d'autres peintres flamands enfin laissent le corps du Sauveur étendu à terre, tandis que Joseph ou Jean soutient la tête et que Marie est à genoux au milieu du tableau : c'est ce que nous voyons chez Pierre Cristus, chez Hans Memlinc, chez Hugo van der Goes, chez Gérard David, chez Gossart de Maubeuge, chez le maître inconnu d'une Pietà de la collection Kaufmann à Berlin et dans la Pietà du Musée de Karlsruhe, œuvre d'un élève de Josse van Cleef. Comme manifestation la plus sublime de cette manière de concevoir la scène, nous devons citer le tableau de Quentin Metsys du Musée d'Anvers.

De quelque façon qu'il traitât cette scène, aucun peintre flamand ne fut tributaire des récits pieux ou des maîtres italiens : les peintres flamands ont eu une conception originale et nouvelle de ce sujet, conception qui, pour avoir été adoptée si unanimement, devait correspondre à une disposition, à une mise en scène qu'ils avaient vue quelque part. Et où pouvaient-ils l'avoir vue, si ce n'est dans les représentations dramatiques ? Or là, en effet, on n'aurait su figurer le corps du Christ raidi et soutenu uniquement par la tête, les épaules et les pieds. Il fallait donc ou bien faire reposer l'acteur sur les genoux d'un personnage, ou bien l'étendre à terre. Et c'est probablement pour avoir toujours vu cette scène ainsi présentée, que les peintres flamands ne la traitèrent jamais d'autre façon.

Bien que, pour les innombrables Passions qui furent jouées de la fin du XIV^e siècle jusqu'au XVI^e siècle, nous ne possédions aucun texte indiquant la disposition de cette scène, nous pouvons donc conclure néanmoins qu'ici le théâtre exerça son influence sur la peinture.

Dans la dernière partie de cette étude nous n'avons donné qu'un aperçu succinct des différentes manières dont l'influence des représentations théâtrales a pu se faire sentir sur la peinture de la fin du moyen âge. Nous avons même dû nous borner à un seul exemple pour expliquer chaque manière, sans même fournir tous les arguments ni les textes à l'appui.

Il y aurait lieu de parler encore des cas où l'évolution de la conception des sujets chez les peintres s'est faite concurremment avec l'évolution qu'elle aura probablement

aura probablement subie dans les représentations théâtrales, mais qu'on ne peut déterminer sûrement, faute de documents suffisants.

On pourrait examiner en outre comment certaines particularités du décor et de la mise en scène ont été introduites dans la peinture, telles que la porte dorée figurant le ciel et les habits sacerdotaux qu'on endossa dans les jeux religieux aux acteurs représentant Dieu ou les anges.

Il resterait enfin à considérer les cas où l'influence du théâtre apparaît probable à première vue, mais où l'hypothèse de cette influence ne résiste pas à un examen quelque peu approfondi. Ainsi on a prétendu que les peintres du XIV^e siècle ne représentent plus l'ange de l'Annonciation debout mais agenouillé, parce que ce serait là une attitude toute naturelle d'un acteur sur la scène, attitude qu'ils ont imitée. Il serait aisé de prouver que très souvent dans les mystères l'ange était suspendu au dessus du plancher par une machinerie assez compliquée.

De telles considérations nous mèneraient trop loin. Pour un examen plus approfondi de l'influence du théâtre sur la peinture nous renvoyons le lecteur à notre ouvrage *Schilderkunst en Tooneelvertooningen op het einde der Middeleeuwen* qui paraîtra sous peu (*) et dans lequel nous nous efforçons de traiter la question à fond, au moins pour ce qui regarde la peinture flamande. N'allongeons donc pas outre mesure cette brève communication, où nous avons seulement voulu démontrer que la rénovation de l'iconographie dans la peinture flamande ne fut pas uniquement un produit de la puissance créatrice des artistes eux-mêmes, mais qu'elle fut aussi occasionnée par les nouvelles conditions de vie des flamands d'alors, par la dévotion franciscaine et par le mysticisme que répandirent à cette époque les livres édifiants et, pour une part qui ne fut pas la moindre, par les représentations théâtrales.

(*) Gand,
Académie royale
flamande.

LEO VAN PUYVELDE.

LA GENÈSE

DES BEAUX CHRISTS ⁽¹⁾



DANS « l'Histoire de l'art » publiée par Michel, André Péroz parlant de la répugnance que manifestait la religion mosaïque à l'égard des images taillées, écrit :

« Cette répugnance de la loi mosaïque se perpétuera dans les écrits des docteurs chrétiens : les Pères de l'Église marqueront de siècle en siècle leur défiance des images, la subordination où la théologie nouvelle pénètre en Occident ; voici qu'un art chrétien apparaît et l'accompagne. » A quelle cause pourrait-on rattacher cet effet ? Ne serait-ce pas que la pauvreté d'imagination des Occidentaux les forçait, en quelque sorte, à traduire en matière, leurs idées et leurs sentiments, condamnés sans cet adjuvant à s'effacer, à s'étioler, à s'affaiblir tout au moins, dans un temps peu éloigné ? Le même auteur écrit dans un autre endroit du même ouvrage : « L'instinct populaire assure tout d'abord la vitalité du jeune âge chrétien ; l'imagerie nouvelle puisa dans ce réservoir intarissable de simples formes et d'idées plastiquement universelles les forces que la théologie disciplinera, sans jamais les dominer entièrement ». Cette dernière expression nous paraît receler une erreur. La théologie liturgique domine entièrement l'art, au contraire ! Pour en palper la preuve, il suffit comme nous nous sommes proposé de le faire, d'étudier les Christ, qu'ils soient triomphants ou douloureux, à la lumière des textes du Saint-Livre, à la clarté de la Liturgie catholique. L'Écriture en mains, on suit avec une émotion croissante, la traduction docile à travers les âges des grandes paroles prophétiques et évangéliques ; depuis les plus modestes imagiers du haut moyen-âge, naïfs et barbares, jusqu'à leurs grands confrères des XIII^e, XIV^e et XV^e siècles, imagiers en pierre, en bois ou en toile peinte, tous obéissent à une direction partie d'un centre unique. Et comme Fra Angelico s'abîmait dans la prière et les larmes de la douleur avant que d'entreprendre une crucifixion, il semble que ces probes artistes de la belle époque chrétienne feuilletaient d'abord les divines Écritures, et y étudiaient les textes messianiques avant de combiner les jeux de leurs couleurs favorites sur leurs incomparables palettes. La

(1) Voir Tome VI Fascicule I. p. 24.

palettes. La toute première figure du Christ dans la gloire, n'est-elle pas d'ailleurs dans ce texte de l'Apocalypse : « Je suis l'Alpha et l'Oméga, le premier et le dernier, le principe et la fin » ? (*)

(*) Apocalypse cap. XXII, 13.

Il semble bien qu'on puisse reculer jusqu'au V^e siècle la date de l'apparition, pour nous, du premier crucifix en public : quelques passages de Tertullien, de S^t Jérôme et de S^t Augustin laisseraient entrevoir assez clairement, il est vrai, que le crucifix était déjà en usage dans l'intimité. Mais un culte public ne lui était pas encore rendu. M. Marucchi, et le Dictionnaire biblique (*) nous apprennent que les deux plus anciens monuments du Christ crucifié sont le relief de la porte de Sainte-Sabine, étudié par M. de Rossi ; le Christ y apparaît les mains transpercées, mais parfaitement serein, divinement impassible ; et, en second lieu, l'ivoire conservé au British museum. Ce document est des plus curieux. On y voit Judas pendu à un arbre proche de la croix, le serpent, la Vierge, S^t Jean, un Juif montrant le poing, et enfin le Christ, les mains clouées, le corps nu, l'aspect hiératique. Avant le V^e siècle on rencontre des sarcophages ornés des différentes scènes de la Passion. Quatre scènes y sont particulièrement reproduites : Jésus devant Pilate — Pilate se lavant les mains — Jésus couronné d'épines — Le Cyrénéen portant la croix. Mais l'on a soin d'escamoter la grande scène finale du drame divin : la crucifixion et la mort. Les artistes commencent donc à représenter quelques scènes préparatoires du grand sacrifice, sautent par dessus la principale, et arrivent directement au triomphe de la Résurrection. De même le rite eucharistique fut d'abord une commémoration de la dernière Cène avant de représenter par l'ensemble des cérémonies actuelles le drame du Calvaire. Tel est le sens de la « proscomidé » préparation des espèces, transportée ensuite, vers le VII^e siècle, au commencement de la cérémonie, dans la prothèse. La procession eucharistique devint avec le temps un véritable cortège funèbre ; l'autel fut le sépulcre, la communion simula la Résurrection.

Les Christs des VI^e et VII^e siècles apparaissent vêtus d'une longue tunique sans manches. Ainsi en est-il dans la jolie miniature de l'Évangile Syriaque (VI^e siècle) due au moine Rabula. (*) Le Christ y apparaît crucifié, couvert jusqu'à la cheville d'une tunique violette, les bras nus. Tel encore le crucifix des catacombes de S^t Valentin (VII^e siècle), sur la voie Flaminienne. Sur cette fresque, Jésus est vêtu d'une robe longue, privée de manches ; et ses pieds sont cloués séparément. A droite et à gauche, le soleil et la lune figurent comme dans un ivoire byzantin. La Vierge et S^t Jean, debout au pied de la croix, lèvent les mains vers le Sauveur. Au fond de la scène, comme dans le bas-relief de la porte Sainte-Sabine, court un mur crénelé. Et ce Christ en croix n'est pas plus l'Homme de douleurs que ceux de Sainte-Sabine, du British museum et du moine Rabula. C'est la même sérénité évidemment inspirée par les mêmes motifs, répondant à l'idée qu'on se faisait alors du Christ, grâce aux enseignements de l'Apôtre.

(*) Bibliothèque Lauren-tienne, à Florence.

Nous retrouvons encore cette façon d'envisager la scène du Calvaire dans la crucifixion

dans la crucifixion de la basilique de Sancta Maria Antiqua, à Rome (VII^e siècle). Le Christ, vêtu de sa robe raide, à deux bandes verticales, est cloué, les pieds séparés, la tête légèrement inclinée sur la droite. Longin survient et lui perce le côté de sa longue lance. Un autre soldat lui présente l'éponge imbibée de fiel et de vinaigre. Mais le Christ demeure droit et ferme sur l'arbre de la croix. On sent qu'il y est attaché moins par les clous que par sa propre volonté divine. Et ce n'est pas là encore le Christ dolent du moyen-âge. Le crucifix que peignit un artiste anonyme du IX^e siècle dans l'église souterraine de Saint-Clément est peut-être plus caractéristique que le précédent au point de vue de l'idée du Christ triomphant : non seulement, celui-là se tient rivé à la croix, de par son bon vouloir, mais il semble quasi, à le bien regarder, qu'il veuille s'enlever du gibet pour planer là-haut dans sa gloire inaccessible.

A partir du IX^e siècle l'iconographie commence à se ressentir de l'étude que font les artistes des commentaires qui, sous le nom d'Histoire ecclésiastique, s'étaient comme agglutinés autour d'un noyau de symbolisme dogmatique formé peut-être par St Basile. Ce Saint nous dit, en parlant de l'Église : « Elle a été préfigurée dans la personne des patriarches, annoncée dans celle des prophètes, fondée dans celle des apôtres, ornée dans celle des évêques ». Cette phrase projette un jour curieux sur la mentalité qui percevait déjà à cette époque, à savoir, la tendance que l'on commençait à éprouver, de grouper les textes afin de créer un art dogmatique. A partir de ce moment, les Christs se dépouillent peu à peu de leur hiératisme originel. Les artistes n'expriment pas encore la douleur, mais déjà, sous leurs doigts, les membres se tordent et les corps se disloquent.

Cependant avec le IX^e siècle, et sous l'impulsion de Charlemagne écrivant en tête de ses capitulaires : « Regnante Domine Jesu Christo in perpetuum » Jésus-Christ notre Seigneur régnant à jamais, et accolant au mot de Christ le mot de Roi, le « Christ-Roi », on vit se généraliser les Christ triomphants. Comme l'écrit Hoppenot, dans son livre sur le crucifix : « ... pour Charlemagne, le monarque éternel, c'est le Christ-Roi... Par ses soins et ses largesses, imagiers, peintres et orfèvres vont donner à Notre-Seigneur en croix l'attitude d'un triomphateur. Il sera vivant sur l'arbre de vie. Autour de ses reins, il portera une large bande de toile descendant de la ceinture jusqu'aux genoux ; la longue robe des âges précédents n'apparaîtra plus que rarement ; la pourpre qui désormais ornera les membres du Roi-Jésus, c'est la pourpre de son sang : « ornata regis purpura »..... le guerrier aime à montrer ses cicatrices, glorieux indices de ses anciens combats. Les deux bras du Sauveur seront largement étendus comme pour embrasser le monde qui est son fief et son domaine. Sur son front se posera la couronne royale ». C'est bien ainsi qu'apparaît Jésus crucifié, sur la miniature de l'Hortus deliciarum, manuscrit du XII^e siècle, conservé au Musée de Madrid. C'est bien ainsi qu'il se manifeste dans le reliquaire de Tongres, ivoire des débuts du XIII^e siècle

du XIII^e siècle. Il est étendu très droit sur l'arbre de son sacrifice devenu le trône de sa gloire «..... et lui-même sera rempli de majesté, et sera assis et dominera sur son trône, et sera sacrificateur étant sur son trône » (*). — Sous ses pieds, un baf-relief symbolise la résurrection ; à ses côtés voici l'Eglise brandissant l'étendard de son triomphe, et la synagogue se détournant avec un regard de haine de Celui qu'elle a cru vaincu et qui est devenu son propre vainqueur ; au-dessus, de sa tête, voici deux anges soutenant une couronne de leurs mains tendues : « à lui gloire aux siècles des siècles ! Amen ! » (*) — « Mais nous voyons couronné de gloire et d'honneur celui qui avait été fait un peu moindre que les anges, c'est à savoir Jésus, par la passion de sa mort... » (*) — Au-dessus de la couronne, la main du Père Éternel sort d'un nuage pour désigner de l'index celui qu'il faut couronner : « C'est pourquoi Dieu l'a souverainement élevé... » (*). — Enfin, au bas de la composition, encadrant la scène de la résurrection des morts, « la mort est détruite par la victoire » (*), deux figurines symbolisent l'une la terre et l'autre l'océan, les deux éléments du monde sur lequel doit régner celui qui « qui est l'image de Dieu invisible, le premier-né de toutes les créatures » (*) — Magnifique symbole, admirable ordonnance, c'est de la doctrine sculptée.

Mais nous avons hâte d'arriver à l'étude des Christs souffrants, ceux qui furent dans nos contrées le plus longtemps populaires. Il est superflu de répéter qu'ici les textes abondent. La liturgie catholique achève de se fixer ; les enseignements liturgiques se transmettent de chaire en chaire ; le clergé instruit l'artiste et l'artiste souligne de son pinceau ou de son burin les instructions reçues.

La châsse de S^t Remacle, conservée à Stavelot, et qui remonte au XIII^e siècle, consacre un de ses compartiments à la représentation d'un crucifiement. Cette fois, nous voilà bien en présence d'un Christ deuxième manière, d'un Christ souffrant. L'artiste, encore inexpérimenté, s'est visiblement évertué à tordre de toutes façons son crucifié, pour lui faire exprimer la plus violente douleur physique. Les bras sont cassés, les jambes pliées et croisées, les pieds cloués séparément ; le corps s'affaisse, les côtes sont accentuées et leur double gril se dessine marquant plus fortement le demi-cercle du ventre qui remonte. Et la figure est déjà si dolente, si triste, si à bout, de même que celles de la Vierge, de S^t Jean et de l'Église, que les versets du Psalmiste vous chantent mélancoliquement à la mémoire : « Mon regard est tout défait de chagrin, mon âme aussi et mon ventre » (*). — « On m'a mis au rang de ceux qui descendent dans la fosse, je suis devenu comme un homme qui n'a plus de vigueur » (*). — « Ils ont percé mes mains et mes pieds » (*). —

Et ce texte, de Job :

— « Mes os sont attachés à ma peau et à ma chair, et ils ne me reste d'entier que la peau de mes dents. » (*)

Dans le coin gauche du compartiment, la Synagogue, une femme, les yeux ceints d'un bandeau, se détourne de la scène ; et laisse échapper les deux tables de la Loi.

Ces Christs

TRIPTYQUE

CATHÉDRALE DE NAMUR



CALVAIRE

CATHÉDRALE DE BRUGES

Ces Christs douloureux de l'ardent et mystique moyen-âge doivent une bonne partie de leur inspiration à l'élan vers la pénitence communiqué par St François d'Assise et ses frères mineurs. Ceux-là s'en allèrent, comme jadis les Apôtres, prêchant par le monde Jésus, et Jésus crucifié. Le monde écouta avec émotion ces amants passionnés de la souffrance qui prêchaient avec larmes, et une conception nouvelle du Sauveur surgit, dans les arts et dans la vie chrétienne.

Ce fut l'ère des Cimabué, des Giotto, des Fra Angelico ; et par la suite, des Pérugin, des Mantegna, des Memling et de cette surprenante pléiade des primitifs flamands, dont nous passerons seulement en revue quelques œuvres choisies. Le lecteur pourra facilement d'ailleurs suppléer aux lacunes forcées d'une telle nomenclature. Les Christ choisis et échelonnés le long des siècles sont des types, toujours très purs parce qu'ils émanent souvent d'artistes d'exceptionnelle valeur ; mais ils ne sont pas des isolés. Grand est le nombre de ces compositions, vraies prières sur bois ou sur toile, qui, pieusement et dolement, traduisent le lamentable vendredi du Calvaire. Voici la crucifixion de Hendrik van Rijn, peinte à la détrempe sur un fond d'or gaufré. Le Musée d'Anvers l'a recueillie. Elle date de 1363 et porte la marque des artistes de l'école de Haarlem.

Ce Christ ne paraît pas à proprement parler traduire l'un ou l'autre verset des psaumes ou du livre de Job ; il serait plutôt une résultante de tous les textes rappelant la mort douloureuse de Jésus. Il semble que l'artiste ait voulu faire une synthèse en brossant ce panneau. Et l'on songe au verset 3^e du psaume CXLII : « Quand mon esprit s'est pâmé en moi, alors tu as connu mon sentier ». Ce qui le prouve, c'est le geste indicateur du sentier qu'esquisse l'apôtre St Jean, poussant le donateur à genoux vers la butte d'où s'élève la croix.

Le Calvaire de la Corporation des tanneurs, peint comme le précédent à la détrempe sur un fond d'or, et attribué à Jaques Cavael, d'Ypres, reproduit le moment où le Christ rend son âme à son Père. Longin, qui vient de percer le côté du Sauveur, ne prête pas l'oreille à ce que semble lui dire le vieux rabbin indiquant la croix de l'index de sa main droite, mais il est comme frappé de stupeur : « Celui-là était vraiment le Fils de Dieu ». Quand au Christ, dont trois anges étanchent le sang des paumes et de la poitrine, il s'affaisse sur le bois du sacrifice. Il est mort en versant toute sa vie goutte à goutte, pleur à pleur. La Vierge défaille entre les saintes femmes, Jean, comme un bon fils, la soutient en pleurant. Et toute cette scène pourrait illustrer ces plaintes de David : «..... je suis affligé et misérable, et mon cœur est blessé au-dedans de moi » (*). — «... mes jours se sont évanouis comme la fumée, et mes os sont desséchés comme un foyer » (*). — « Mon cœur a été frappé et est devenu sec comme l'herbe » (*). —

(*) Psaume
CIX, 22.
(*) Psaume
CII, 3.
(*) Psaume
CII, 4.

Voyez aussi ces mots de Job. — :

« A celui qui se fond sous l'ardeur des maux, est due la compassion de son ami. » (*)

(*) Job.VI, 14.

Et ce texte d'Isaïe :

« comme

« ... comme plusieurs ont été étonnés en te voyant de ce que tu étais ainsi défait de visage plus que pas un autre, et de forme plus que pas un des enfants des hommes. » (*)

(*) Isaïe LII, 14.

Le même cri de surprise douloureuse nous échappe en considérant l'effigie du Christ en croix, peinte par Jean Maelweel et Henry Bellechose, artistes au service des ducs de Bourgogne, dans leur panneau du Louvre, représentant la vie et le martyre de St Denis. Le sang coule à flots des pieds, des mains, du cœur : « ils ont percé mes mains et mes

(*) Psaume XXII, 16.

« pieds. » (*) — Le Père Eternel, entouré d'une quadruple gloire d'anges, étend ses mains au-dessus de l'arbre de la croix et de son fruit sanglant, comme pour approuver et accepter la suprême immolation ». Et le Christ a dit par la bouche de David : « Il m'a mis pour être la fable

(*) Psaume cap. XVII, 6.

des peuples, et je suis comme un tambour devant eux. » (*) Et Isaïe certifie la même vérité dans cette parole du chapitre VIII de son livre, verset 10 : « ... l'Eternel l'ayant voulu froisser l'a mis en langueur. »

St-Jean, d'ailleurs, devait s'écrier plus tard, dans son Evangile : « ... à cause de ceci, le Père m'aime : c'est que je laisse ma vie, afin que je la reprenne. » (*) — « Personne ne me l'ôte, mais je la laisse de moi-même : j'ai la puissance de la laisser et de la reprendre : j'ai reçu

(*) Jean cap. X, 17.

ce commandement de mon Père. » (*)

(*) Jean cap. X, 18.

Le charmant petit triptyque de la cathédrale Saint-Aubin, à Namur (XV^e siècle), fixe un autre moment du drame de la croix, et suscite la levée d'une foule de textes, tant à cause de la vivacité de la scène reproduite que de la mimique des personnages. Le Christ, un christ tordu, minable, sur le point de se déclouer, les jambes se dérochant sous le poids du corps tiré en bas, vient de dire : « J'ai soif ». Et le texte du Psalmiste se place de lui-même en regard : « Ma vigueur s'est changée en une sécheresse d'été ». (*) —

(*) Psaume XXII, 4.

Aussitôt, un valet présente au crucifié, au bout d'une longue perche, l'éponge imbibée de vinaigre et de fiel. De l'autre côté, à droite, l'auteur empiétant sur l'ordre chronologique, a placé Longin perçant de sa lance le côté de Jésus. Marie, St-Jean et une sainte femme, contemplent, impuissants cette double scène d'horreur. Le roi-prophète avait dit : « Je compterais tous mes os un par un. Ils me contemplent, il me regardent ». (*)

(*) Psaume cap. XXII, 17.

— « Mon ventre, mon ventre », avait crié Jérémie, « je suis dans la douleur : le dedans de mon cœur, mon cœur me bat, je ne me puis taire ». (*)

(*) Jérémie cap. IV, 19.

— Et le triptyque traduit éloquemment ces textes. Dans le petit volet de droite, deux personnages en marche causent, un soldat, armé d'une hallebarde, se tourne vers un Juif qui lève la tête ; et tout deux désignent du doigt la scène qui se déroule au panneau central. Ne serait-ce pas la traduction de ces versets :

« Mes ennemis me disent tous les jours des outrages, et ceux qui sont furieux contre moi jurent contre moi ». (*) — Ils ont ouvert leur gueule

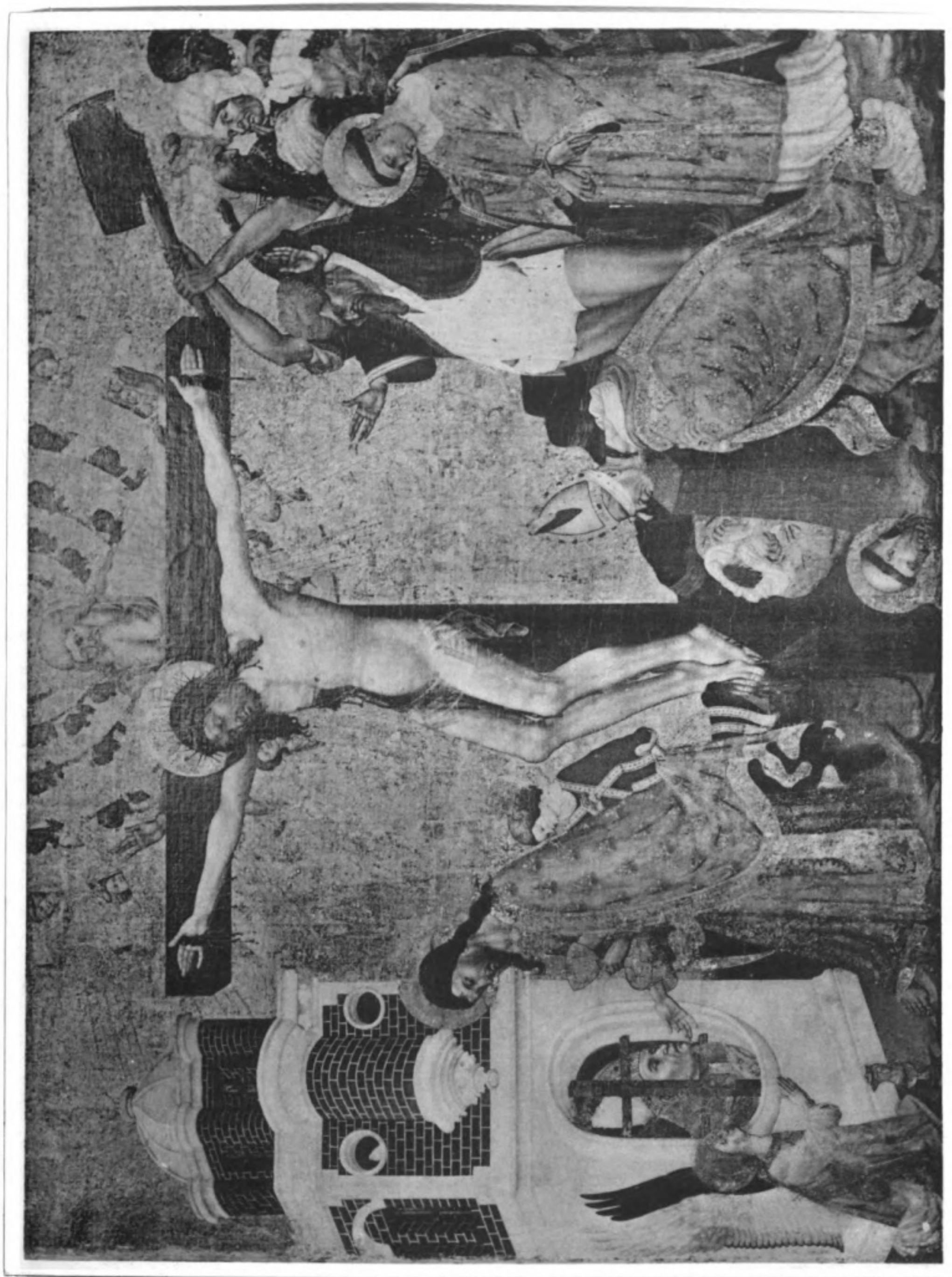
(*) Psaume CII, 8.

contre moi, comme un lion déchirant et rugissant ». (*) — « Pourquoi leur suis-je en opprobre : quand ils me voient, ils branlent la tête ». (*)

(*) Psaume XII, 13.

— Tous les passants ont battu des mains sur toi ; ils se sont moqués et ils ont branlé leur tête contre la fille de Jérusalem, en disant : Est-ce ici la ville de laquelle

(*) Psaume CIX, 25.



ville de laquelle on disait : la parfaite en beauté, la joie de la terre ? » (*) — (*) Jérémie cap. II, 15.

« Et ceux qui passaient par là lui disaient des outrages en branlant la tête. » (*) —

(*) Matth. cap. XXVII, 59.

Enfin, la scène prise dans son ensemble nous paraît traduire admirablement ce passage de l'Évangéliste S^t-Marc, disant : «.... Qu'il fallait que le Fils de l'homme souffrît beaucoup et qu'il fût rejeté des anciens, et des principaux sacrificateurs et des scribes ; et qu'il fût mis à mort » (*). —

(*) Marc. cap. VII, 30.

On pourrait de même appliquer les textes ci-dessus au crucifiement qui décore la partie centrale d'un retable de la Chartreuse de Champmol, au Musée de Dijon, et qui est l'œuvre collective de Jacques de Baerse et de Melchior Broederlam. Quant à la Crucifixion qu'au Musée de Berlin on attribue à ce mystérieux Maître de Flémalle qui changea si souvent de pseudonymes, une étude attentive démontrerait sans nul doute que ce que M. L. de Fourcaud a pris, dans l'Histoire de l'art, de Michel, pour du pathétique, n'est tout simplement qu'une transcription colorée, qu'une paraphrase émue de quelqu'un de ces innombrables textes que nous citons au cours de cette étude.

Mais il nous hâte d'arriver au grand maître, à Rogier Van der Weyden, et à son école. La galerie impériale de Vienne conserve de lui un triptyque qui, comprend sur les volets, la Madeleine et la Véronique, surmontées chacune d'un ange douloureux volant dans le ciel, et dans le panneau central, la Crucifixion : deux anges, frères de ceux qui ornent les volets, pleurent dans l'air sous les bras de la croix ; la Vierge est affaissée contre le pied du gibet, et S^t Jean vient à son secours ; à gauche, le donateur et la donatrice, agenouillés, prient de toute leur âme, l'homme surtout, qui lève les yeux d'un air suppliant. Au fond, sous un ciel d'automne, Jérusalem érige ses tours et ses flèches. Le Christ, lui, paraît bien mort, plus mort même que celui du tableau des Sacrements, au Musée d'Anvers. Et si nous le rapprochons de son sosie du Musée de Dresde, la similitude apparaît frappante. Ces Christ morts de Van der Weyden, pourraient s'intituler les Christ de la désolation ; ils meurent dans l'abandon et l'isolement, entre un ciel indifférent et une terre déserte. Il y a bien là autour d'eux le groupe fidèle de Marie, de Jean et de Madeleine. Mais leur douleur ajoute, semble-t-il, à celle du divin patient. Marie embrasse désespérément le pied de la croix ; Jean se partage entre la Mère et le Fils, soutient de ses mains le corps de Marie, et lève les yeux vers Jésus comme pour dire : Maître, voyez ! Madeleine, dans le panneau de Dresde, est presque affaissée, et pleure dans un mouchoir, la tête penchée vers la terre. Et ces Christ sont la paraphrase de ces textes :

« l'Éternel l'ayant voulu froisser l'a mis en langueur ». (*) — «.... parce qu'il aura livré son âme à la mort, qu'il aura été mis au rang des transgresseurs ». (*) —

(*) Isaïe cap. LIII, 10.

(*) Isaïe cap. LIII, 12.

« Voici, l'heure vient, et elle est déjà venue, que vous serez dispersés chacun de son côté, et vous me laisserez seul ». (*) — «.... et comme il est écrit du Fils de l'Homme, il faut qu'il souffre beaucoup et soit chargé de mépris ». (*) — « Il n'y a point de remède à ta blessure, ta plaie est douloureuse, tous

(*) Jean cap. XVI, 32.

(*) Marc. cap. IX, 12.

(*) Nahum
cap. III, 19.
(*) Psaume
XXII, 11.

reuse, tous ceux qui entendront parler de toi batteront des mains sur toi ». (*) —

«.... et il n'y a personne qui me secoure ». (*) —

Dans la Crucifixion conservée au Musée de Bruxelles, le Christ apparaît souffrant toujours, mais avec un caractère plus marqué de résignation ; il semble qu'ici ses souffrances soient moins humaines, que c'est l'âme surtout qui défaille et qui meurt. Le corps en effet, n'a pas une contorsion, pas un affaissement ; la tête seule, penchée, aux yeux clos, renfoncés, et la ligne saillante de la cage thoracique disent la douleur. La Madone se pâme dans les bras du disciple bien aimé ; une sainte femme à droite, derrière Jean, regarde le Maître ; une autre debout à gauche, prie un peu à l'écart. Toutes deux sont nimbées. Au pied de la croix, Madeleine, les mains levées, contemple son amour crucifié, à travers le double voile de ses larmes et des prophéties :

(*) Psaume
VI, 7.
(*) Job. cap.
VI, 14.

« Mon regard est tout défait de chagrin, il est envieux à cause de tous ceux qui me pressent ». (*) — «.... à celui qui se fond sous l'ardeur des maux est due la compassion de son ami ». (*) —

(*) Isaïe cap.
LIII, 7.

« Il n'a point ouvert la bouche, il a été mené à la boucherie comme un agneau, et comme une brebis muette devant celui qui la tond, et il n'a point ouvert sa bouche ». (*) —

Ce Christ est vraiment le Christ du « Tout est consommé », le Christ qui vient de dire : « Père, je remets mon esprit entre vos mains » ; et considérant que les prophéties sont accomplies, et toutes les souffrances endurées, incline docilement la tête et rend le dernier soupir.

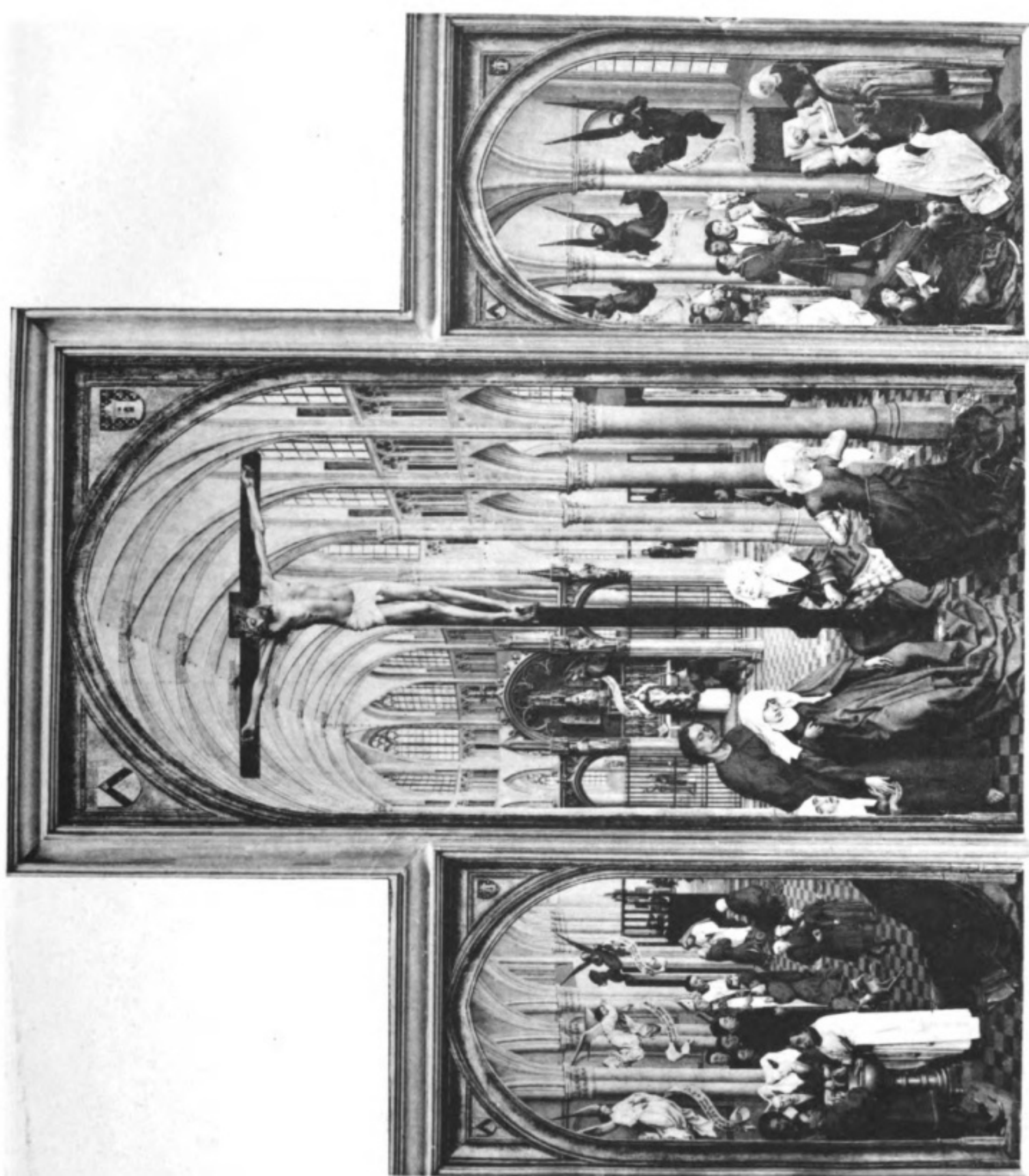
(*) Musée
d'Anvers.

Retable des sept sacrements — partie centrale : Eucharistie (*). — Dans cette œuvre maîtresse, Rogier Van der Weyden n'a pas précisément représenté un Christ glorieux ou souffrant. Son crucifié est, cette fois, un composé des deux types ; et ce Jésus en croix complète harmonieusement la représentation du sacrifice eucharistique représenté à l'arrière-plan du tableau, bien loin du gibet et du sacrifice de la croix qui forme l'avant-plan.

Et le sens de ces deux scènes identiques réunis dans un même panneau est aisé à saisir. Elles évoquent ces paroles de la première épître de St Pierre : « lequel même a porté nos péchés en son corps sur le bois, afin qu'étant morts au péché nous vivions. »

(*) Isaïe cap.
LIII, 8.

Elles sont également la traduction de ces mots de l'Eternel à Isaïe : « C'est peu de chose que tu me sois serviteur pour rétablir les tribus de Jacob, et pour délivrer les captifs d'Israël ; c'est pourquoi je t'ai donné pour lumière aux nations, afin que tu sois mon salut jusqu'au bout de la terre. » (*) Pour Van der Weyden, ce grand Christ qui écartèle l'avant plan du retable, n'est donc qu'un moyen d'arriver à nous expliquer le plus grand des sacrements, le mystère eucharistique, le vrai mystère du salut. Ce qui se passe en réalité ici, se passe en figure là-bas. — Quant au tryptique des Sforza, du Musée de Bruxelles, attribué à Zanetto Bugatto, disciple du grand Rogier, si son Christ est évidemment de la famille du Christ des Sacrements, il paraît néanmoins plus humainement affaîssé, est moins l'Homme-Dieu s'immolant, que le Fils de l'homme immolé. Marie et Jean, ici, sont plus pathétiques de résignation muette, la mère surtout



la mère surtout qui joint les mains comme pour demander à son Fils la force de supporter le poids de sa douleur. Et Jésus réalise la plainte du Roi-psalmiste :

« Il a été enlevé de la force de l'angoisse et de la condamnation,.... car il a été retranché de la terre des vivants, et la plaie lui a été faite pour le forfait de mon peuple. »

Et nous, émus devant tant de désolation et de souffrance, nous nous agenouillons avec le donateur et la donatrice, au pied du gibet sanglant, et, sachant qu'après tout, Celui qui meurt là est notre Dieu et sera notre Juge, nous lui murmurons comme une prière ces paroles de l'Apocalypse : « à lui qui nous a aimés et qui nous a lavés de nos péchés dans son sang, et nous a fait rois et sacrificateurs à son Père, à lui soient la gloire et la force aux siècles des siècles ! Amen ! »

La cathédrale de Bruges possède un tableau anonyme de l'école brugeoise (vers 1500) qui reproduit dans un même décor les trois grandes scènes du drame sacré : le portement de croix à droite, le crucifiement au centre, et la déposition à gauche. La scène du centre seule peut nous intéresser, se rapportant directement à notre sujet. Entre les deux larrons attachés par des cordes, le Christ meurt, droit encore, le regard triste, tourné vers Dismas. Les pieds sont retenus par un clou unique. La Vierge s'évanouit entre les bras de St Jean, et le centurion, à gauche, dit : « cet homme était le Fils de Dieu ». Il y a une certaine grandeur dans cette représentation de la mort de Jésus. Ce Christ paraît aussi, comme celui des sept sacrements, résumer en sa personne l'état de douleur et l'état de triomphe. Et s'il semble que l'on puisse devant lui se rappeler ces paroles du Psalmiste :

« Mon âme est rassasiée de maux » (*) — « et il n'y a personne qui me secoure » ; (*) cet autre texte du même écrivain sacré chante aussi à notre mémoire : « mais toi, ô éternel, tu es un bouclier autour de moi, tu es ma gloire, et tu es celui qui me fait lever la tête. (*) » —

(*) Psaume
LXXXVIII, 3.
(*) Psaume
XXII, 11.

(*) Psaume
III, 3.

Nous tenons à rapprocher de ces Christ en quelque sorte mixtes, le panneau de Bernard Van Orley et de Marc Gheraerd, conservé à l'église Notre-Dame à Bruges. Ce Christ souffre, mais ce Christ supplie. Il lève les yeux vers le ciel, et le ciel s'entr'ouvre et les deux autres personnes de la Trinité apparaissent. Jésus vient de dire dans l'excès de sa détresse : « Mon Dieu, mon Dieu, pourquoi m'avez vous abandonné ? » Et l'homme à cheval qui a entendu ce cri s'arrête ; Madeleine colle ses lèvres sur les pieds du Maître. Et le Maître est redevenu calme. Il a dit aussi : « Père, pardonnez-leur, car ils ne savent ce qu'ils font. » Et tout-à-l'heure il murmurera : « Tout est consommé ». Et le Père Eternel ouvre les bras pour recevoir l'âme de son Fils, et l'esprit plane au-dessus de cette scène, les ailes déployées. Ce Christ qui tout-à-l'heure pouvait dire avec Isaïe : « J'ai été tout seul à fouler au pressoir, et personne d'entre les peuples n'a été avec moi, » répète à présent ce verset 3 du psaume III^e que nous évoquions à propos du Christ précédent : « O Eternel ! tu es un bouclier autour de moi ; tu es ma gloire, et tu es celui qui me fait lever la tête » et cette parole de St Jean, au chapitre XVI^e de

pitre XVI^e de son évangile, verset 32 : « Voici, l'heure vient et elle est déjà venue que... vous me laisserez seul ; mais je ne suis point seul. »

Ce Christ de Van Orley qui surprend par son allure moderne, est donc bien, lui aussi, un christ liturgique, malgré sa nature hybride, faite de contraste, de douleur résigné et de triomphale espérance.

Avec Lambert Lombard, dont nous étudierons la gravure intitulée « Ecce Agnus Dei » nous pénétrons s'il est possible plus avant dans la liturgie même. Ce dessin n'est plus, en effet, la transcription d'un texte choisi, c'est son explication, c'est du symbolisme tout pur. Voyons la scène. Et d'abord, les paroles mêmes que l'Évangéliste met dans la bouche du précurseur : Voilà l'Agneau de Dieu, qui ôte les péchés du monde. » Et Isaïe nous explique comment il a porté nos langueurs et il a chargé nos douleurs : « Il était navré pour nos forfaits et froissé pour

(*) Isaïe cap.
LIII.

nos iniquités : » (*) Et le Christ est là, pantelant, prêt à se détacher comme fruit trop mûr et à s'écraser sur le sol, tant le fardeau de nos péchés pèse lourd à ses épaules déchirées. St Pierre continue l'explication du Prophète : « lequel a même porté nos péchés en son corps sur le bois, afin qu'étant morts au péché nous vivions à la justice, et par la meurtrissure duquel même vous avez été guéris. » (*) Et voilà sa façon de mourir !

(*) I. ép.
Pierre cap. II,
24.

Or, l'Apôtre poursuit : « Vous avez été rachetés non point par des choses corruptibles, mais par le précieux sang du Christ. » C'est ce que fait l'ange qui recueille le sang du côté du Christ pour le rachat des âmes. Et Marie et Jean qui comprennent ouvrent les bras dans un geste d'admiration pour la charité sans mesure du Bon Pasteur « qui donne sa vie pour ses brebis », et Madeleine elle-même s'arrache à sa douleur pour contempler cette scène attendrissante. Dans le coin supérieur de la gravure, le Père Éternel entouré d'anges manifeste par un geste semblable à celui de Marie et de Jean qu'il a pour agréable le sacrifice de son Fils unique et que l'inimitié a pris fin entre la terre et le ciel.

En voilà assez, nous semble-t-il, pour démontrer suffisamment que la liturgie a non seulement inspiré l'artiste chrétien, mais l'a dirigé et lui a fourni le canevas de ses textes, pour qu'il pût, suivant le génie différent des races et des âges, fournir à la piété des foules, les Christ triomphants et douloureux qu'elle lui réclamait. L'artiste du moyen-âge s'est scrupuleusement plié à ce joug liturgique et en a tiré des chefs d'œuvre. Au XVI^e siècle l'inspiration s'est affaiblie, et au XVII^e elle a fait place à la beauté plastique. Notre rôle dès lors est terminé. Les peintres n'ouvrent plus la Bible. La scène de la crucifixion est un prétexte à l'étalage, de beaux nus, impressionnants et géniaux chez les maîtres, simplement académiques chez les disciples.

Certes, nous nous inclinons avec respect et admiration devant le génie surhumain de Rubens et la grâce aristocratique de Van Dyck. Mais que nous voilà donc loin de Van der Weyden et de Memling ! Dans le coup de lance, par exemple, de Rubens, « la composition a beau être savante, la couleur chaude, les physionomies expressives, cet art théâtral est très près de terre, très matériel ; il s'adresse aux sensibilités ordinaires, non

ordinaires, non à une élite.... Il manque à sa peinture la petite note perlée et mystérieuse, écho des Fioretti des saints d'Assise, qui résonne toujours dans un tableau florentin de l'âge d'or. » Tel est le jugement de Salomon Reinach, dans son Appolo. Cette « petite note perlée et mystérieuse » s'est perdue, peut-être, hélas ! à tout jamais, dans le brouhaha de la Renaissance. On a appliqué dédaigneusement l'épithète de « gothique » aux architectures et aux productions du pinceau qui avaient précédé ce réveil du paganisme, et s'en fut fait du vieil idéal chrétien et liturgique.

Les Christ désormais prendront sur les croix des attitudes d'athlète, feront saillir le plus de muscles possible, fourniront des antithèses magnifiques d'un corps blanc se détachant sur un fond de nuit ; mais personne jamais n'aura devant eux l'idée de ployer les genoux et de dire une prière. La renaissance a tué la liturgie.

F. O'COLLEY.

LA FLANDRE EN ITALIE

AU XV^e SIÈCLE.

Diffusion du réalisme en Italie. — Œuvres et artistes flamands dans la Péninsule. — Les van Eyck. — La peinture à l'huile. — Roger van der Weyden. — Le portrait flamand et le portrait italien. — Le Maître de Flémalle. — Thierry et Albert Bouts. — Petrus Cristus. — Memling et Louis Boels. — Memling et Carpaccio. (1)



LES *Heures de Turin-Milan* ont une importance capitale dans l'histoire artistique du XV^e siècle. (2) Si l'on se rappelle que leur élaboration a coïncidé avec l'achèvement des *Heures de Chantilly*, ce rapprochement rendra plus frappant le contraste qui existe entre les unes et les autres. Les miniatures des frères de Limbourg sont l'expression la plus accomplie d'un art qui finit, de cet art qui a été appelé franco-flamand, parce qu'il était pratiqué en France surtout par des Flamands. Au contraire, les miniatures des frères van Eyck sont l'expression, également accomplie, d'un art qui commence. On fait communément des frères de Limbourg les précurseurs des van Eyck, mais, à la vérité, il est difficile d'établir une relation de cause à effet entre la conception étroite des premiers et la conception vaste et compréhensive des seconds. Les visées des uns et celles des autres sont complètement différentes, comme aussi leurs méthodes respectives d'exécution ; l'imagination qu'ils se formaient des buts de l'art. Tout chez les van Eyck est nouveau ; tout, d'eux-mêmes ou, pour mieux dire, de la nature. Et c'est par cette nouveauté qu'ils se sont imposés, eux et leurs successeurs, à l'admiration, voire à l'imitation, en tant de contrées étrangères.

Leur influence s'est fait sentir en Italie, également. Et, cependant, l'on se trouve embarrassé lorsque l'on veut apporter des précisions à l'appui de cette affirmation générale. Les principes mis en honneur par la Renaissance classique du XVI^e siècle ont rayonné de l'Italie sur toute l'Europe : on ne saurait concevoir de doute à ce sujet. Et pas davantage sur le fait que c'est en Flandre, avec les van Eyck, au début du XV^e siècle, et plus tard, avec les Thierry Bouts,

(1) Il est utile de marquer ici, afin que le lecteur ne s'étonne pas de l'omission de certaines œuvres, que cette étude n'a trait qu'à l'Italie septentrionale et à l'Italie centrale, non compris Rome.

(2) V. sur les *Heures de Turin-Milan*, notre étude : *la Renaissance réaliste en Flandre et en Italie*, DURENDAL, Avril 1912.

les Thierry Bouts, les Petrus Cristus, les Memling, etc. que la peinture a reçu l'empreinte la plus puissamment réaliste. Enfin, il est non moins avéré que les ouvrages de nos artistes ont agi durant cette période, directement ou indirectement, par eux-mêmes ou par l'exemple qu'ils donnaient, sur l'art de la plupart des nations européennes. La preuve de cette assertion, on la trouve facilement dans les travaux, par exemple, des Primitifs français ou espagnols, dans ceux des maîtres de l'école de Cologne, de l'école franconienne, etc. Mais elle est moins aisée à saisir dans les œuvres des écoles contemporaines de l'Italie.

Dès le dernier quart du XIV^e siècle, les influences réalistes avaient commencé à pénétrer dans la Péninsule. Elles y furent accueillies avec d'autant plus de faveur que l'évolution spirituelle qui s'était fait sentir là comme partout ailleurs prédisposait davantage à les recevoir. Mais tandis que rien ne leur faisait obstacle dans les régions où tout était à créer, elles rencontraient en Italie un art qui, tout fatigué et déclinant qu'il fût, était merveilleusement riche d'œuvres et de traditions où le génie indigène avait pris conscience superbe de lui-même et marqué les caractéristiques qui persisteront à travers tous les modes successifs de son expression esthétique. Il se conçoit, dès lors, qu'un art tel que celui-là, tout organisé, épris de synthèse, ne devait se rendre accessible que graduellement et en s'efforçant de ne rien abandonner de ses tendances foncières, à des impulsions opposées à ses propres inclinations.

Aussi, peut-on observer que les empreintes réalistes et flamandes sont plus fortes là précisément où l'art local était plus faible : dans la Ligurie, le Piémont et dans le royaume de Naples. En d'autres lieux, il est bien rare qu'elles se décèlent d'une façon positive. Le courant réaliste est intense ; il détermine les directions générales de l'art italien, mais si les artistes obéissent aux impulsions nouvelles, ils n'en restent pas moins sous l'empire de leurs prédispositions natives, de sorte que l'attrait qui les pousse à l'étude de la nature n'a pas détruit en eux l'amour du style.

Chez certains, cependant, le désir du vrai semble combattre le désir du beau. Il peut y avoir, évidemment, antagonisme entre celui-ci, qui est dans la dépendance d'un idéal, et celui-là, qui n'a d'autre idéal que la réalité. Quelques-uns, les mieux doués, arrivèrent à une conciliation qui resta impossible ou difficile aux autres. Les expressions de la vie, Paolo Uccello et Andrea del Castagno les cherchent dans les subtilités de la science géométrique ou dans les accentuations de l'anatomie, mais, le plus souvent, elles se figent ou s'exagèrent sous leur pinceau. Donatello ou Botticelli les cherchent aussi, mais c'est d'instinct plutôt qu'ils les trouvent et qu'ils les font surgir dans un rythme qui est comme le rayonnement de la vie elle-même. Les historiens récents de l'art italien distinguent sans doute fort bien ces phénomènes, lorsqu'ils signalent particulièrement l'action des influences septentrionales dans les œuvres dont l'auteur s'est montré impuissant à faire concorder les abandons de l'inspiration avec les sévérités de l'observation.

L'orientation

(*) *Storia dell'Arte italiana*, VI p. 3.

(*) *La Renaissance réaliste à Florence* : P. di Giovanni Tedesco
ARTS ANCIENS DE FLANDRE, 1909.

L'orientation réaliste est donc générale dans la Péninsule. De proche en proche, elle s'impose jusque dans les Abruzzes et en Sardaigne. Elle est reconnaissable à la fois dans les ouvrages puissants et délicats de Pisanello et dans les fresques des frères Salimbeni de S. Severino, à Urbino, grandes images d'une invention originale et d'une facture enfantine. Partout, l'esprit nouveau stimule et rajeunit les vieilles écoles, en suscite là où il n'y en avait point. Faut-il croire avec M. Venturi qu'en Toscane, où existait « une tradition picturale aux racines fortes, profondes, étendues... le vent soufflant du Septentrion ébranla à peine l'air » ? (*) Il n'est aucun peuple, si grand qu'il soit, qui ne doive autant à la pensée de l'étranger qu'à la sienne propre. Pier di Giovanni Tedesco a été un fait, nous l'avons montré (*), et pour minime que l'on veuille le tenir, il a pu être gros de conséquences. Florence, si avide de connaître, d'acquérir, de s'illustrer, si ambitieuse d'ajouter à la beauté qu'elle avait déjà créée, n'était pas du tempérament de Sienne qui, fière de la tradition de ses grands peintres du XIV^e siècle ou épuisée par l'effort, ne voulait rien savoir des mouvements artistiques du dehors. Pour barbare qu'elle pût paraître aux Florentins, la nouveauté qui descendait du Nord devait être comme une question irritante devant des intelligences aussi éveillées, aussi curieuses de toutes les voies de la pensée. D'ailleurs, ils étaient non moins bien préparés, à ce moment-là, à adopter et à comprendre le réalisme, pour en faire le ferment d'un art renouvelé, qu'ils ne le furent plus tard à accueillir le néo-platonisme apporté à Florence, comme une épave du naufrage de l'Empire grec, par les évadés de Constantinople.

La conception nordique leur ouvrit des horizons inconnus. Elle est à la base des grands progrès techniques dont les maîtres florentins du XV^e siècle furent les initiateurs. On en sent la force agissante dans la forme comme dans l'esprit de leurs ouvrages, dans les recherches passionnées d'Uccello comme dans l'inépuisable énergie créatrice de Donatello; dans la simplicité de Luca della Robbia comme dans la fantaisie ornée de Gozzoli ou la grave élégance de Ghirlandaio. C'est par elle que l'art italien s'est conquis le fond solide de connaissances expérimentales sur lequel les maîtres de la Renaissance classique, Michel-Ange, le Vinci, Raphaël, qui avaient été élevés aux disciplines du XV^e siècle, ont bâti leur œuvre de synthèse. Cette œuvre aurait été impossible, en effet, si elle n'avait été précédée et préparée par l'œuvre d'analyse des maîtres antérieurs. De telle sorte que l'on pourrait affirmer que, dans une certaine mesure, l'Italie a reçu du Septentrion les moyens de l'expression artistique la plus complète de son génie.

Au XV^e siècle comme au XIV^e, les Florentins ont été, pour ainsi dire, les chorèges de l'art italien. Toutes les écoles de la Péninsule — sauf la vénitienne — leur doivent. Avec eux ou à leur suite, elles ont été tour à tour idéalistes ou réalistes : avec eux aussi, sous l'impulsion initiale de leurs humanistes et de certains de leurs artistes, Brunelleschi, L. B. Alberti, etc. elles se sont éprises de l'Antiquité. Mais, qu'elle qu'ait été successivement

été successivement la forme esthétique de la pensée florentine, celle-ci n'a jamais laissé de son originalité et à aucune époque elle n'a été plus florentine que durant le règne du réalisme, prouvant ainsi que ce dernier, loin d'exclure toute latitude d'inspiration personnelle, peut, au contraire, s'associer à toutes les tendances ethniques ou individuelles, pour en accroître le charme ou la puissance.

Où qu'on prenne l'art du XV^e siècle, en Flandre ou en Italie, un de ses caractères les plus apparents est la diversité. Rien ici de l'uniformité classique qui veut assujettir au même idéal les artistes les plus opposés d'origine et de tempérament. Le commun modèle, c'est l'inépuisable nature, la réalité infinie qui, s'adaptant à tous, offre à chacun les éléments de la beauté telle qu'il la conçoit, beauté faite surtout, pour le Flamand, de vérité observée et rendue dans la forme et le coloris ; pour l'Italien — et principalement pour le Florentin — de l'éclat et de l'harmonie de la ligne. C'est pourquoi, ainsi que nous le faisons remarquer plus haut, on ne relève dans la peinture italienne du siècle que d'assez rares vestiges d'imitations avérées de la manière flamande. Constatant, non sans regret, l'influence que nos maîtres ont acquise là-bas, à cette époque, Müntz, qui tenait, du reste, les réalistes en grand dédain, écrivait quelque part que ce qui captivait par dessus tout les Italiens dans les œuvres flamandes, c'était le « trompe l'œil » ! Façon malveillante de rappeler un fait exact. Certainement, une partie de cet attrait provenait de la séduction exercée par la peinture à l'huile sur des gens accoutumés au coloris moins chaud et moins délicat de la fresque, mais il était fondé davantage encore, peut-être, sur le caractère même de ces ouvrages, sur tout ce qui mettait la simplicité de leur conception, leur expression naturelle et familière en contraste avec le faire toujours décoratif des maîtres italiens.

Nous possédons d'authentiques témoignages de cette admiration. Nous ne reproduirons pas, une fois de plus après tant d'autres, les passages significatifs des écrits de Cyriaque Pizzicoli d'Ancône († 1457), de Bartolommeo Fazio († 1457) et de Filarete. Qu'il nous suffise de rappeler que tous trois parlent avec de grandes louanges de Jean van Eyck et de Roger van der Weyden, qu'ils tiennent pour son élève et successeur. On pourrait, il est vrai, éprouver quelque scrupule à invoquer, en matière artistique, l'opinion d'un écrivain qui, vivant comme Fazio en un pays et dans un temps où œuvraient Donatello, Ghiberti, Jacopo della Quercia et tant d'autres, osait se plaindre de la « pénurie de sculpteurs excellents » et supposer, par voie de conséquence, qu'il ne vante si fort « Jean le Gaulois... le prince des peintres du siècle » que parce que, étant étranger, il lui paraissait plus digne de l'attention des doctes, qui font profession, comme on sait, de connaître ce que le vulgaire ignore ! Cependant, ces objections perdront de leur valeur si l'on considère que Fazio a donné place à d'autres grands artistes, Gentile da Fabriano et Pisanello, notamment, dans son *De Viris Illustribus* et, d'autre part, qu'il proclamait le mérite de nos maîtres, non sur la foi d'autrui, mais pour en avoir jugé par lui-même. Il avait, en effet, eu occasion de

occasion de voir des œuvres de Jean van Eyck et de Roger van der Weyden : De celui-ci, chez Lionel d'Este, un triptyque — signalé également par Cyriaque d'Ancône — représentant une *Descente de croix* et, sur les volets, *Adam et Eve chassés du Paradis* et les donateurs agenouillés. De celui-là, chez le cardinal Ottaviano, des *Femmes sortant du bain*, peinture qu'il décrit en détail et qui, sans doute, n'était pas sans analogie avec la *Stufa*, citée par Vasari comme ayant appartenu à Frédéric de Montefeltre, duc d'Urbin, et avec la *Femme à sa toilette*, qui figure, dans une toile peinte au XVII^e siècle, par Guillaume Van Haecht : la *Galerie Van der Geest, d'Anvers, visitée par les Archiducs Albert et Isabelle* (1); chez le roi de Naples, Alphonse d'Aragon, un triptyque : *l'Annonciation*, orné sur les volets, d'un côté, des portraits du donateur, Jean Baptiste Lomellini et de sa femme, Hiéronyme, Génois ; de l'autre, des figures des saints patrons de ces derniers. Nous savons qu'Alphonse possédait nombre de peintures flamandes et, notamment, une autre œuvre de Jean qui lui avait été envoyée en 1445 par un marchand de Valence, nommé Jehan Gregori (*).

(*) Venturi.
Loc. cit. P. 154.

Si la peinture à l'huile, le « travail de Flandre », comme on l'appelait à Naples, avait rencontré dès lors faveur marquée auprès des princes italiens ; si ceux-ci avaient en recommandation les noms de nos maîtres, on peut attribuer en partie ce fait à la présence à la cour d'Este, à celles des souverains de Naples, l'Angevin René, les Aragonais Alphonse et Ferdinand, de nombreux artisans d'art, originaires de nos provinces, entraînés vers les régions méridionales par le goût de l'aventure ou par l'appât du gain. Dans son livre sur la *Renaissance au temps de Charles VIII* (*), Müntz a dressé une liste qui ne comprend pas moins de deux cent cinquante noms français, flamands et allemands de peintres, de graveurs sur bois, de tapissiers de haute lisse, tous nourris aux traditions franco ou germano-flamandes et qui, nécessairement, étaient là comme des missionnaires des influences septentrionales. La propagation de celles-ci était servie aussi, du reste, par les Italiens de résidence à Gand, à Bruges ou, plus tard, à Anvers, trafiquants, correspondants des grandes maisons de banque, consuls des Arts. On peut, sans hasarder, affirmer qu'une partie importante des œuvres flamandes primitives qui se trouvent encore, à l'heure qu'il est, dans la Péninsule, y sont parvenues par ces intermédiaires plus ou moins désintéressés. A peine est-il nécessaire de rappeler que Florence doit à la munificence de Thomas Portinari, agent des Médicis à Bruges, la merveilleuse *Nativité* d'Hughes van der Goes. Jacopo Tani, autre agent des Médicis à Bruges, destinait probablement aussi à une église florentine le beau

(*) P. : 467-472.

(1) V. au sujet de la *Stufa* et des nudités attribuées aux maîtres flamands du XV^e siècle (d'après Fazio, Roger v. der W. aurait également exécuté une œuvre de cette sorte), une étude de M. Jacques Mesnil, dans *l'Art flamand et hollandais*, Septembre 1906 : *Sur quelques gravures du XV^e siècle*. Selon l'auteur, un des motifs de la vogue des artistes septentrionaux en Italie aurait été qu'ils satisfaisaient au goût du public pour les représentations grotesques, fantastiques ou obscènes : « Tandis que les grands artistes italiens du XV^e siècle ne se préoccupèrent pas le moins du monde des produits érotiques de l'art septentrional, les amateurs italiens recherchaient ces produits d'autant plus activement que leurs compatriotes ne leur donnaient rien d'équivalent ». Au témoignage du P. Serafino Razzi, l'un des biographes de Savonarole, lors d'un des *Bruciamenti delle vanità*, ordonnés par l'ardent dominicain, on avait placé sur le gradin supérieur du bûcher « quelques toiles flamandes où étaient peintes des figures obscènes ». La thèse de M. Mesnil paraît un peu outrée, du moins pour ce qui regarde les ouvrages licencieux. Il n'est pas à supposer que les Flamands monopolisaient cette spécialité peu honorable. Les peintures de cette espèce que l'on peut citer sont du reste quantité négligeable (V. Venise, Académie, n° 685 *Un bain*, et Offices, (Dessins, n° 1698 c.) une scène analogue, du XVI^e siècle) dans la masse des œuvres d'un caractère religieux, et on est autorisé à croire que ce sont ces dernières, et non les autres, qui fixèrent la faveur du public.

florentine le beau *Jugement dernier*, commandé par lui — selon toutes apparences — et que les hasards de la guerre ont conduit à l'église Sainte-Marie de Dantzig, où il est encore. On sait qu'il fut offert à cette église, comme dîme de son butin, par le bon capitaine corsaire Paul Benecke, qui l'avait trouvé avec des épiceries, des pelleteries, des métiers à tapisser, etc., dans le chargement du *Saint-Thomas*, navire anglais affrété par Thomas Portinari. On doit supposer que c'est par l'entremise de ce dernier que Laurent de Médicis avait acquis un *Saint Jérôme*, de Jean van Eyck et certaines toiles peintes en Flandre qui étaient utilisées à l'ornementation des appartements de son palais. L'inventaire du temps où ces toiles sont mentionnées nous apprend qu'elles étaient décorées de fantaisies ou de sujets d'observation ; pour entrer dans le détail, elles comprenaient, d'après ce document, six demi-figures d'après nature, un festin, des bêtes qui rient, une allégorie de *Carême bafoué*, un *Bain de femme*, une danse, des natures-mortes, des marines et des paysages.

Ces succès des productions de nos compatriotes étaient d'autant plus précieux qu'ils se manifestaient dans un pays où surabondaient les artistes de génie ou de talent. Et on doit inscrire parmi les faits les plus significatifs, à cet égard, l'envoi en Flandre, pour s'y perfectionner dans leur art, de jeunes artistes comme Zanetto Bugatto et Giovanni di Giusto, qui étaient au service, l'un, de Francesco Sforza, duc de Milan, l'autre de Ferdinand I^{er} de Naples. On pourrait encore ajouter ici l'histoire de Colantonio del Fiore, peintre napolitain, qui était si engoué du *layoro di Fiandra*, qu'il était décidé à aller à Bruges apprendre l'usage de la couleur à l'huile, lorsque le roi René, qui séjourna à Naples entre 1435 et 1442, le retint et lui apprit lui-même la pratique de ce procédé. (*) Ces renseignements ne sont, peut-être, pas très certains : ils ont été consignés dans une lettre écrite en 1524, c'est-à-dire très longtemps après l'événement, si tant est que celui-ci ait eu lieu. L'auteur de cet écrit donne Colantonio pour maître à Antonello de Messine, dont la manière se rapproche tellement de celle des maîtres flamands que la distinction n'a pas toujours pu être faite de ses œuvres aux leurs. Le voyage auquel Colantonio renonça, Antonello l'effectua-t-il ? Oui, s'il fallait en croire Vasari, dont le récit comporte, du reste, de tels anachronismes, qu'il n'est plus personne pour lui accorder créance.

(*) Comte de Laborde, *Loc. cit.* I. LXI.

On peut retenir, en tout cas, de ces détails, les uns prouvés, les autres plus ou moins légendaires, qu'à une époque où Florence, par exemple, offrait le spectacle d'une activité artistique extraordinaire, la vue des œuvres flamandes ou la vogue dont elles jouissaient poussèrent des artistes italiens à venir se mettre en apprentissage auprès de leurs confrères des Flandres. On ne saurait déceler un mobile semblable chez les maîtres et artisans du Nord, dont la présence ou le passage sont signalés en Italie, durant ce siècle. Pier di Giovanni Tedesco avait probablement été embauché pour travailler au Dôme de Florence comme Jacques Coene
le fut pour

le fut pour participer à l'édification de celui de Milan. Van der Weyden va à Rome, attiré non point par les antiques, mais par la dévotion. Alexandre de Bruges et Juste de Gand se fixent, le premier, à Gênes; le second, à Urbino, pour exercer leur art, nullement dans la pensée de s'affiner par leur contact avec les artistes du pays. L'heure n'était pas venue encore, pour la noble contrée, d'acquiescer aux yeux des étrangers le prestige d'une terre promise de la beauté.

A la liste fort brève des artistes flamands en renom qui ont fréquenté la Péninsule au XV^e siècle, certains critiques voudraient ajouter le nom soit de Hubert, soit de Jean van Eyck, selon qu'ils attribuent à l'aîné ou au cadet des deux frères *l'Annonciation dans une église*, du Musée de l'Ermitage à Saint-Petersbourg, et le *Saint François recevant les stigmates*, (*) de la Pinacothèque de Turin (*). Le pavage de l'église gothique où se passe *l'Annonciation* est composé de grandes dalles décorées d'histoires de l'Ancien Testament incrustées en noir. Et cet élément de l'œuvre aurait été inspiré au peintre par le souvenir du célèbre dallage du Dôme de Sienne. Mais, cette hypothèse ne paraît guère avoir de fondement, attendu que le peintre a pu, sans franchir les Alpes, connaître des décorations d'un genre très analogue composées de carrelages émaillés ou de carreaux ornés d'un dessin en creux que l'on remplissait d'un émail noir, et dont la fabrication en Anjou, dans le Poitou, en Bourgogne, est constatée dès le XIV^e siècle (*).

(*) Voir Les Arts anciens de Flandre Tome I. (*) N° 187.

(*) RENE JEAN, Les Arts de la Terre, p. 71, Paris, Laurens, 1911.

(*) Les Van Eyck, p. 102, Paris, Laurens, s.d.

(*) ARNOLD GOFFIN, Saint François d'Assise dans la légende et dans l'art primitifs italiens, Bruxelles, Van Oest, 1909.

Le *Saint François* de Turin est un admirable petit tableau. On en compte deux répliques. l'une à Philadelphie, l'autre à Madrid. M. Henry Hymans a signalé un testament, en date du 10 Février 1470, par lequel Anselme Adornes, patricien brugeois d'extraction génoise, lègue à chacune de ses filles religieuses à Bruges et à Saint-Trond, à un petit tableau de *Saint François* dû au pinceau de Jean van Eyck (*). L'exemplaire de Turin est d'un dessin délicat et savant, d'une couleur vibrante et fine. Le saint est agenouillé, les mains jointes, non loin de frère Léon, qui est assis sur le sol et semble endormi. Autour d'eux se développe un paysage de rochers, dans la végétation assez drue duquel on distingue ce palmier nain, *chamerops humilis*, qui a fait couler tant d'encre savante. Au dessus de frère Léon apparaît le séraphin, dont la figure ailée est à peu près conforme à la tradition iconographique créée en Italie d'après la description des textes légendaires franciscains (*). Par une échancrure de la masse rocheuse, on aperçoit dans le fond, sur la rive opposée d'un fleuve, une ville ceinte de murailles dont les constructions s'étagent à la base d'une montagne. La facture serrée et précise des rochers fait songer, M. Hulin l'a justement remarqué, au *Christ au jardin des Oliviers*, des *Heures de Milan*, que cet écrivain attribue à Jean van Eyck. D'autres autorités établissent à l'aide d'arguments excellents que ce *Saint François* ne peut être que de la main de Hubert. Enfin, nombre de critiques s'accordent, nous l'avons dit, à signaler dans cette peinture un témoignage du séjour de son auteur en Italie.

Certes, il n'y aurait rien de surprenant à ce que Jean van Eyck eût touché ce pays

touché ce pays au cours de quelqu'une des missions secrètes qui lui furent confiées par Philippe le Bon. Toutefois, il serait vain, à défaut de preuves écrites de ce fait, de se borner pour l'établir à invoquer les particularités de ce *Saint François*. Si le créateur de cet ouvrage avait vu les interprétations italiennes de la même scène, et notamment celles de Giotto, il aurait tenté peut-être, à l'exemple de ce dernier, de rendre la surprise extatique du saint, l'espèce de foudrolement enivré où il fut plongé, à ce que rapporte la légende, lorsqu'il aperçut le séraphin et ressentit la blessure brûlante et suave des stigmates. Le *Saint François* de notre maître flamand prie, au contraire, fort paisiblement ; sa physionomie forte et calme ne décèle aucun trouble ; il semble ne prêter aucune attention à la miraculeuse apparition ou ignorer même qu'elle se soit produite. C'est bien *l'Impression des stigmates*, selon le canon de la scène tel qu'il a été établi depuis le XIII^e siècle dans l'art italien, mais sans rien du sentiment que celui-ci y avait mis ou, du moins, avait cherché à y mettre. Et cette absence d'émotion serait, peut-être, une raison pour départir l'œuvre à Jean...

Quant à l'identification avec Assise de la ville fortifiée que l'on découvre dans la perspective, identification communément admise et qui sert de base aux conjectures que nous avons dites, on a peine à concevoir qu'elle ait pu venir à l'esprit de qui connaît l'aspect et la situation de la petite cité ombrienne. Il est naturel, lorsque l'on étudie les ouvrages de maîtres tels que les van Eyck, que l'on s'efforce de déterminer comment ils ont connu, pour les reproduire, des paysages visiblement étrangers au pays où ils vivaient. Chez eux, comme au siècle suivant chez Pierre Brueghel le vieux, les sites montagneux que l'on remarque dans certains de leurs tableaux ne sont ni arbitraires, ni fantaisistes comme chez Patenier ou chez Blès. Mais, à part quelques plantes, on ne voit rien de nécessairement exotique dans le décor de cette *Stigmatisation* ; rien, en tout cas, de spécialement italien et qui n'ait pu être observé, pour l'apparence générale, dans la région mosane ; pour la flore, dans quelqu'une des autres parties de l'Europe où Jean avait été conduit par le service de son patron.

Il faut constater, à ce propos, que si le réalisme des peintres flamands du XV^e siècle était beaucoup plus fidèle au vrai que celui de leurs contemporains italiens, il était loin lui-même de prétendre à la rigoureuse littéralité du réalisme d'aujourd'hui. Tout ce qu'ils peignaient, les van Eyck l'avaient vu, mais il est permis de croire qu'ils travaillaient, quelquefois, d'après des croquis, plus souvent de souvenir et qu'ils n'hésitaient point à associer dans le même paysage des éléments observés en des lieux différents. Ils avaient une mémoire excellente des formes. Et quand on songe à cette faculté éminente, on ne peut s'empêcher de rester surpris de ce que, ni chez Hubert, en admettant qu'il ait voyagé dans le Midi de l'Europe, ni chez Jean, qui l'a certainement fait, on ne distingue de réminiscences évidentes des spectacles nouveaux qu'ils ont été appelés à contempler, soit dans la nature, soit dans l'art. Comment se persuader, dans l'hypothèse où l'un ou l'autre d'entre eux aurait été en Italie, que

tout ce qu'il

tout ce qu'il y avait là de beauté significative dans les monuments, dans l'œuvre innombrable des fresquistes giottesques, dans celle des sculpteurs du XIV^e siècle, n'ait fait aucune impression sur eux, qu'aucun souvenir de ces ouvrages d'une inspiration si différente de la leur ne se soit mêlée jamais à leur propre pensée ?

Il n'était pas nécessaire que le culte de l'Antiquité se fût implanté dans les esprits pour qu'aux yeux d'un artiste les caractères opposés de l'art italien et de l'art flamand apparussent fort clairement. Jean van Eyck aurait pu apprendre de Giotto comme Rubens apprit de Titien. Pour supérieure que fût sa peinture à celle du vieux maître florentin, il n'aurait pas pu ne pas être frappé de l'énorme puissance dramatique développée par celui-ci dans son œuvre ; de tout ce qu'il a insufflé de vie énergique dans les figurations sacrées, enfermées avant lui dans les froideurs du symbole ou les pompes de la majesté. Or, on peut certainement dire que — les miniatures qu'on leur donne mises à part — dans la majeure partie de leurs tableaux religieux, à commencer par l'illustre retable de Gand, les van Eyck mettent le réalisme le plus aigu au service de conceptions qui, à certains égards, tiennent encore de la solennité d'imagination propre à l'art byzantin.

Il est sûr qu'ils n'ont pas subi d'influences italiennes. Par contre, il est possible que leurs ouvrages aient exercé une action sur les progrès du réalisme dans la Péninsule. Mais, pour se faire une conviction sur ce point, il serait nécessaire d'être mieux documenté que nous ne le sommes sur les peintures des van Eyck qui étaient en Italie, dans la première moitié du XV^e siècle. Il va de soi que, pour eux pas plus que pour les autres maîtres flamands de tous les temps, on ne saurait résoudre une telle question en se fondant sur l'état actuel des choses. Beaucoup de collections ont été dispersées, vendues en détail, à Gênes et à Venise, surtout, qui étaient très riches en tableaux flamands. La grande majorité de ceux que l'on trouve dans les galeries publiques y sont d'ancienne date, car, en général, les musées consacrent leurs ressources à l'achat d'œuvres italiennes plutôt qu'à celui de productions étrangères.

Le *Saint François* de Turin est d'acquisition relativement récente, cependant, mais il provient d'une collection indigène. C'est la seule œuvre *eyckienne* authentique — ou présumée telle — que l'on rencontre dans les provinces du Nord et du centre de la Péninsule — en dehors, bien entendu, des pages des *Heures de Turin-Milan* dont nous avons parlé. Des textes d'époques diverses — indépendamment de ceux de Fazio et de Vasari — mentionnent d'autres ouvrages qui ont disparu. Une *Vierge à l'Enfant*, actuellement au Musée de Francfort, provient de Lucques. La vague désignation *Ecole de Van Eyck* est inscrite, cela va sans dire, sur le cartouche de plus d'un tableau. C'est le cas, par exemple, pour un triptyque d'exécution assez grossière, des Offices, à Florence (*), une *Adoration des Mages*, qui se classe d'elle-même dans la production abondante de l'atelier du pseudo-Blès. Dans une collection vénitienne, celle du baron Franchetti, M. Durand-Gréville signale une *Crucifixion* —

(*) N° 731.

Crucifixion — réplique au Musée de Padoue — qu'il a donnée, puis retirée à Hubert van Eyck.

Nous ignorons donc à peu près tout sur les travaux des van Eyck qui étaient parvenus en Italie dans la première partie du XV^e siècle. Tout, sauf leur succès, dont témoignent les écrits que nous citons plus haut. La gravité forte de cet art, ses puissances d'évocation, devaient étonner, mais plus encore, sans doute, l'éclat des couleurs dont il usait. On n'a pas oublié l'anecdote sombre et romantique que Vasari, trop crédule ou trop inventif annaliste, a racontée à propos de l'introduction de la peinture à l'huile en Italie : Antonello de Messine avait vu, rapporte-t-il, chez le roi Alphonse de Naples une œuvre de Jean van Eyck, envoyée à ce prince par « certains Florentins qui faisaient le négoce en Flandre ». Saisi d'admiration — comme tous ses confrères — pour cette merveilleuse nouveauté, il résolut de partir aussitôt pour Bruges, où, s'étant lié avec Jean, il lui offrit « beaucoup de dessins à la manière italienne » et obtint en échange le secret tant convoité. A son retour dans sa patrie, il se fixa à Venise, ville attrayante, pour un homme qui, comme lui, était enclin « au plaisir et à l'amour », et s'y lia avec Domenico Veneziano auquel il confia la recette du procédé flamand. Etant passé ensuite à Florence, Domenico s'y lia avec Andrea del Castagno et lui fit part de la nouvelle méthode de peinture, mais, il suscita, malheureusement pour lui, la jalousie professionnelle de son ami et celui-ci l'assassina un soir qu'il revenait d'avoir été donner une sérénade à sa belle.

Rien ne manque à cette histoire pour ravir d'aise toutes les âmes sensibles !. Elle a tenté Alfred de Musset qui l'a mise au théâtre. C'est sa vraie place, car l'histoire, qui est défiante et aime mieux la vérité, ou, du moins, ce qu'elle en peut saisir, que la plus belle fiction, ne veut pas de cette fable. Car, pour donner créance au récit de Vasari, il faudrait consentir que Jean van Eyck ait eu des relations avec un homme qui est né après sa mort, et que Domenico Veneziano ait été traîtreusement occis par un homme enterré quatre ans avant lui !

Qu'Antonello ait voyagé ou non dans le Nord, à une époque quelconque, ou qu'il se soit formé à la « discipline de Flandre » à Naples, il est bien certain qu'aucun artiste italien du siècle n'a autant que lui emprunté la substance de son art aux Flamands. Quoique les épitaphes ne passent pas pour des documents toujours très véridiques, on peut, semble-t-il, ajouter foi à celle d'Antonello qui, d'après Vasari, portait qu'il fut « le premier à faire don à la peinture italienne de la perpétuité et de la splendeur de la couleur à l'huile ». Si nous avons l'honneur d'être italien, nous argumenterions, sans doute, de ce texte, à l'exemple de certains, pour prouver que la peinture à l'huile est venue d'Italie en Flandre et non de Flandre en Italie... Mais, pour amusant que soit le jeu des hypothèses, les assertions des contemporains des van Eyck n'en perdent pas de leurs poids. Fazio et Filarete sont d'accord pour attribuer l'importante découverte à Joannes Gallicus, comme l'appelle le premier, qui ajoute qu'il était « géomètre et lettré et qu'il étudia les propriétés des couleurs

des couleurs d'après les Anciens ». Vasari, à son habitude, amplifie ces renseignements, les complète par des indications puisées à d'autres sources, les circonstancie et affirme que « devenu vieux », Jean confia son secret à Ruggieri da Bruggia, son disciple, et Ruggieri à Ausse (Memling), son disciple...

Certains textes et documents induisent à penser que l'huile était utilisée dans la peinture avant le XV^e siècle. Cela importe assez peu. Dans le même sens; on pourrait dire que l'on connaissait des procédés d'impression avant l'invention de l'imprimerie. A supposer que les van Eyck n'aient fait que rendre pratique une méthode d'emploi défectueuse, le perfectionnement était décisif, et c'est d'eux que date la vulgarisation de la peinture à l'huile avec toutes les conséquences qu'elles a eues au point de vue de l'évolution et des progrès techniques de l'art. Cette vulgarisation ne fut pas, du reste, extrêmement rapide en Italie. D'après Morelli, la première œuvre à l'huile d'Antonello de Messine remonte à 1475. Domenico Veneziano et son élève Alesso Baldovinetti, Andrea del Castagno, Piero della Francesca, ont, semble-t-il usé de l'huile, mais on ne possède point les ouvrages qu'ils auraient exécutés de la sorte. Ce n'est guère qu'aux approches du XVI^e siècle que les peintres italiens commencèrent à abandonner la peinture à l'œuf ou à la détrempe, auxquelles les principaux maîtres de la seconde moitié du XV^e siècle, Botticelli et Ghirlandaio, par exemple, restèrent la plupart du temps fidèles.

Ce n'est pas beaucoup présumer que de penser que Roger van der Weyden, au cours de son voyage en Italie, vers 1450, dut enseigner le fameux secret à plus d'un des confrères qu'il rencontra là-bas. Ce voyage, ce pèlerinage plutôt, car Roger s'était rendu à Rome pour assister au jubilé proclamé par Nicolas V, nous est attesté par Fazio qui, dans la *Vie de Gentile da Fabriano*, rapporte que « Roger le Gaulois, fameux peintre, se trouvant à Rome, l'année du jubilé, contempla les peintures de ce temple (S. Jean de Latran) — peintures commencées par Gentile terminées par Pisanello) et saisi d'admiration, ayant demandé qui en était l'auteur et ayant appris que c'était Gentile, il le proclama le premier peintre de l'Italie ». Dans les pages qu'il consacre à van der Weyden, le même érudit fait mention, nous l'avons remarqué, de plusieurs œuvres du maître qu'il aurait vues, et notamment, d'un triptyque, une *Descente de croix* qu'il décrit et dont l'existence dans le *studio* de Lionel d'Este, au palais de Belfiore, à Ferrare, en juillet 1449, est signalée également par Cyriaque d'Ancône. Peut-on conclure de ces renseignements que l'artiste séjourna à Ferrare, en faisant route pour Rome ? Un document publié par M. Venturi (*) a prouvé, en tout cas, que Roger avait travaillé pour Lionel : On y apprend que van der Weyden reçut, par l'intermédiaire d'un marchand lucquois, Paolo Pozio, installé à Bruges, vingt ducats d'or *per certe depincture delo illustrissimo olim nostro S. che lui faceva fare al detto m^o Rogiero*. La probabilité du passage de Roger à Ferrare a pris encore plus de consistance depuis

(*) *I primordi del Rinascimento artistica a Ferrara*. Riv. STORICA ITALIANA, 1884.

la publication

COLLECTION MORELLI. BERGAMÉ

COLLECTION E. SPEYER. LONDRES



PORTRAITS DE LIONEL D'ESTE

la publication récente par M. Roger Fry (*) d'un portrait de Lionel d'Este, de la collection Edgar Speyer, à Londres, que ce critique attribue avec grande vraisemblance au maître bruxellois.

(*) *Portrait of Leonello d'Este by van der Weyden.*
BURLINGTON MAGAZINE, Janvier 1911.

Si l'on compare cette effigie avec celle de Lionel que Pisanello a fixée dans plusieurs de ses magnifiques médailles ou sur le petit panneau de la collection Morelli, à Bergame, on ne saurait nourrir aucun doute sur l'identité du personnage, certifiée, au surplus, par les armoiries qui ornent le revers de ce portrait. C'est bien la même physionomie intelligente, mais un peu féroce, avec son long nez aquilin, ses lèvres minces, ses mâchoires proéminentes et ses yeux froids. Seule, la coupe de la chevelure s'est modifiée. Le marquis tient dans la main droite un marteau d'orfèvre, dont M. Fry a cherché en vain à découvrir la signification. Il ne serait pas impossible que celle-ci dût être cherchée dans quelque jeu de mot sur le nom de Ferrara. Il n'est pas sans intérêt de rapprocher, à ce propos, le portrait de Lionel d'un portrait de femme de la collection Melzi d'Eril, à Milan. Cette femme que, pour cette raison, on a baptisée la *Fille de l'orfèvre*, tient également un marteau dans la main droite. Or, on attribue cette peinture à Bartolommeo Veneto, qui vécut au XVI^e siècle et travailla à Ferrare pour la famille d'Este...

Mais, il y a entre les portraits de Pisanello, qu'ils soient modelés ou peints, et celui de Roger une autre différence, essentielle celle-là et qui vaut que l'on s'y arrête. Les uns sont de profil ; l'autre, de face. Car, dans ce détail qui peut paraître oiseux et négligeable, se marque avec une parfaite netteté l'orientation opposée des artistes italiens et flamands du XV^e siècle, sous la communauté apparente de leurs aspirations réalistes. Le choix de la posture dans laquelle Pisanello et van der Weyden présentent ici Lionel d'Este ne leur est pas particulier et personnel ; il est, en quelque sorte, instinctif et déterminé chez chacun d'eux par la mentalité de sa race. Ce que, comme tous les artistes italiens de son siècle, Pisanello cherche, c'est de placer son modèle dans une attitude qui donne une ligne belle et hardie ; ce que van der Weyden cherche, avec tous les maîtres de son pays, c'est de rendre l'individualité de l'homme qui pose devant lui. La vie est un spectacle pour les Italiens ; pour les Flamands, une étude.

Les initiateurs du portrait tel que nous le concevons, le portrait qui nous place sous les yeux le personnage saisi dans la vérité et la particularité de ses traits, ce sont nos Primitifs, Jean van Eyck, van der Weyden, d'autres encore, dont l'art ardent et scrutateur, servi par une imperturbable technique, soutenu par une énergie et une patience sans secondes, poursuivait l'expression de la vie avec on ne sait quelle passion lucide. Des œuvres de la teneur du portrait présumé de la femme de Jean van Eyck, des *Arnolfini* ou de l'*Homme à la flèche*, du Musée de Bruxelles, nous communiquent une telle impression de réalité profonde qu'il ne se peut pas qu'elle ne nuise dans notre pensée aux exquises effigies, d'un art si spontané et si élégant, des *quattrocentistes*.

On ne saurait

On ne saurait dire, pourtant, que la réalité de ceux-ci soit moindre ou moins véritable que celle des Flamands. Elle est autre et vue autrement. Le portrait italien de cette époque, de Pisanello à Botticelli et à Ghirlandaio, est un portrait de faste, de cérémonie, d'éclat, parfois de triomphe. Il est tout expression extérieure, ligne fière, appareil. Il prouve. Il représente. C'est une figure de beauté, d'énergie ou de puissance qu'il nous montre, pour provoquer notre étonnement ou notre admiration. A nous, rudes gens du Nord, ces beaux seigneurs, ces opulents marchands, ces banquiers paraissent quelquefois dénués de simplicité. Nous nous trompons : Il leur est naturel de se soucier de la grâce et de l'attitude. Ils sont moins souvent dans leur maison, songeant, que sur la place publique, marchant d'un pas assuré, discourant en dessinant leurs idées avec des gestes... Donateurs d'une peinture pieuse, qu'ils prient, agenouillés, dans quelque coin du tableau ou de la fresque ou qu'ils apparaissent au premier plan, reléguant au second les acteurs de la scène sacrée dont ils sont les témoins inattendus, ils n'oublient pas de bien se tenir, sachant qu'on les regarde. Ils se drapent, cambrent la taille, rejettent la plume de leur chapeau. Ils sont là par piété, certainement ; certainement, par amour de la beauté, par amour d'eux-mêmes et des leurs, par orgueil aussi, pour s'illustrer comme les Sassetti, les Tornabuoni, les Filippo Strozzi, pour « se donner nom » à la fois devant leurs concitoyens et devant la postérité...

Rien de pareil chez les Flamands. Regardez l'un quelconque des admirables portraits du temps, n'importe laquelle de ses physionomies de tranquille et ferme réflexion. Beaucoup de ces visages sont laids, leurs traits sont lourds et déplaisants. Mais qu'importent ces disgrâces physiques : ce que nous avons sous le regard, c'est une force au repos, un des représentants de cette race au génie amalgamé de violence et de patiente obstination, qui ayant contre elle l'inclémence du climat, la cruauté et la rapacité de hommes, n'ayant derrière elle ni Rome, ni la Grèce, s'est faite elle-même et s'est imposée dans la puissance et dans l'art. Placez à côté de cette effigie où tout, l'attitude et l'expression, est concentré, l'image de l'une de ces souples créatures, d'un de ces jeunes gens fins et superbes comme on en rencontre tant dans les fresques de Gozzoli, de Mantegna, de Pinturicchio et des autres maîtres italiens du temps. Pourquoi ils sont là, assistant au baptême du Christ, à la construction de la tour de Babel ou au supplice de saint André, ne le demandez pas !.. Ils sont là, enfants d'une terre heureuse, parce qu'ils aiment à être vus et qu'ils sont agréables à voir. Ils sont là comme une fleur ouverte, comme une plante épanouie, parce qu'ils vivent et que la vie en eux est une beauté accomplie...

Van der Weyden exécuta-t-il ce portrait de Lionel à Ferrare ou après son retour au logis ? Nous n'en savons rien. La seule chose que cette œuvre nous donne de constater, c'est que la connaissance que Roger a dû recevoir des travaux de Pisanello n'a modifié en rien sa vision. Cette remarque ne va pas à dire qu'un artiste d'une sensibilité aussi vive ait pu, sans en être impressionné,

en être impressionné, pratiquer l'Italie, fréquenter une cour brillante, peuplée d'esprits originaux et curieux comme celle de Ferrare, approcher tant d'hommes et tant d'œuvres susceptibles d'éveiller en lui des idées nouvelles. Il n'est pas d'homme qui puisse se soustraire à l'influence dans sa pensée des événements de sa vie, de ses expériences, de ce qu'il a vu, senti, éprouvé. Tout cela agit ou réagit en lui, sans même qu'il en ait conscience. A plus forte raison chez l'artiste, dont toute la personnalité est commandée par l'imagination. Toute création pour lui est forme et il ne saurait, où qu'il aille, s'abstenir d'observer les choses et de rester frappé des aspects inaccoutumés, insolites, qu'elles lui ont offerts, lorsqu'il se trouvait hors de son milieu natal.

Il alla à Rome, et tout nous autorise à admettre qu'il s'arrêta à Ferrare et à Florence. Ce long voyage entrepris par dévotion, rien n'empêcherait de croire qu'il l'accomplit en compagnie d'une troupe de pèlerins, curieuse surtout de sanctuaires célèbres et d'indulgences, et qui, peut-être, l'entraîna à visiter la basilique d'Assise et l'église de St-Antoine à Padoue. Il est vraisemblable, en tout cas, qu'il chemina par étapes, par les voies les plus fréquentées et, dès lors, on est porté à supposer qu'il a séjourné aussi à Venise et à Milan.

Quel regret qu'il ne nous ait pas laissé un journal de route, fût-il aussi laconique que celui de Dürer... Pas plus que le grand maître allemand, il n'était homme d'écriture, mais nous aurions, tout au moins, appris de lui où il avait été, les dépenses qu'il avait faites, l'accueil honorable qu'ici ou là, ses confrères lui réservèrent, les œuvres qui s'étaient imposées à son admiration... Ces œuvres, à ce moment là, étaient légion. Partout était en lente élaboration un art qui, bien qu'attaché encore à la beauté toute fraîche de la réalité, commençait à tourner ses regards vers les formes de la beauté antique. Si Roger a pu connaître à Venise les fresques — détruites depuis, comme celles de S. Jean de Latran, à Rome — de Gentile da Fabriano et de Pisanello, les riches retables où Giovanni d'Alemagna et Antonio Vivarini mariaient la gravité tudesque à la grâce italienne, il dut rencontrer à Padoue, s'il y a été, des maîtres dont la pensée était tout orientée déjà vers un idéal nouveau : Squarcione, ce passionné des œuvres antiques, dont il remplit sa maison et son atelier ; son élève Mantegna, qui travaillait alors aux fresques grandioses des Eremitani, et le beau-père de ce dernier, Jacopo Bellini qui, sous l'influence de Squarcione et des humanistes de l'Université, composait ces dessins où l'étude du vrai s'associe si curieusement à celle de l'Antiquité et à la recherche du décor architectural ; Donatello, enfin, qui ayant achevé le maître-autel de bronze du *Santo*, modelait sa statue équestre de Gattamelata. A Florence, autre foyer de merveilleuse activité : Là brillaient les chefs-d'œuvre tout récents de Ghiberti, de Donatello, de Luca della Robbia, de l'Angelico, de Filippo Lippi, à côté des travaux d'Andrea del Castagno, de Paolo Uccello, sans parler de tout ce que le passé avait laissé dans la cité, depuis Giotto jusqu'à Masolino et Masaccio.

Qu'est-ce que Roger a vu de tout cela ? Nous l'ignorons. Qu'est-ce qu'il en a

qu'il en a retenu ? Les œuvres qu'il a exécutées après sa course en Italie ne nous le révèlent guère. A-t-il été obsédé parfois, comme on l'a dit, par le souvenir des mises en scène féeriques de Gentile ou de Pisanello, par l'éclat pur de la couleur de l'Angelico ? C'est possible, bien que fort douteux. La tendance à une certaine élégance fastueuse que l'on relève dans l'*Adoration des Mages* de Munich, par exemple, en l'attribuant à l'impression qu'aurait produite sur Roger l'*Adoration des Mages* de Gentile, ne peut-on pas les observer dans certains ouvrages fort antérieurs du maître ? S'il a été effectivement à Florence, cette peinture unique de l'artiste ombrien l'aurait-elle seule ému, perdue qu'elle était au milieu de chefs-d'œuvre d'un art plus puissant, débordant de vie, de hardiesse, d'initiative ? Cette charmante *Adoration* de Gentile n'était-elle pas et ne devait-elle pas paraître archaïque déjà, au moment où van der Weyden la vit ? Expression d'une imagination encore enfantine, amoureuse de la somptuosité, de l'or, des pierreries, encline à des figurations un peu fabuleuses, et qui, comme le remarque avec quelque dureté M. Venturi, dut sembler presque « provinciale » aux contemporains de Masaccio.

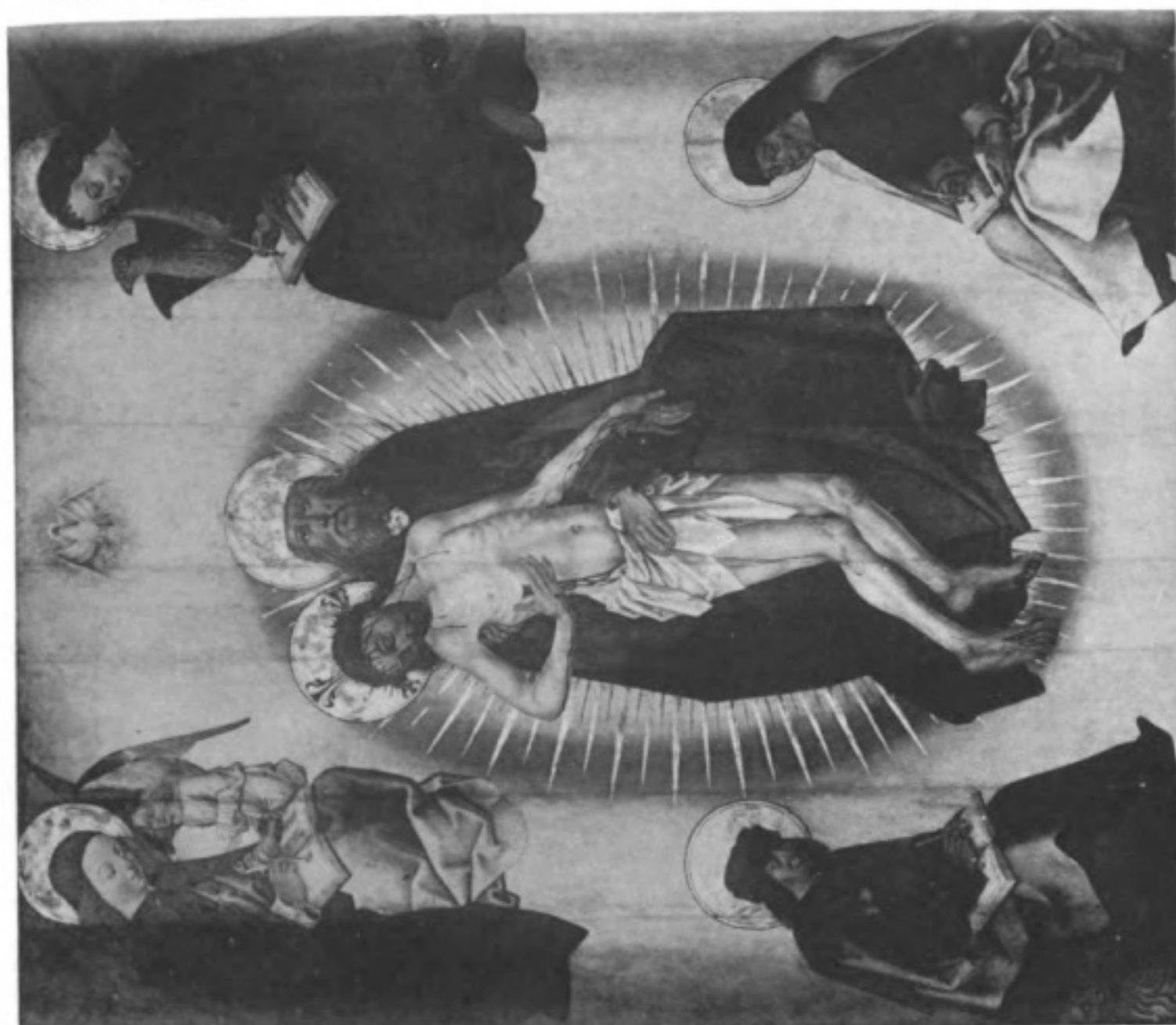
Ce c'est point là, d'ailleurs, une raison pour conclure que Roger n'a pas éprouvé la séduction d'une œuvre qui nous enchante encore. On peut croire que, parmi tant d'ouvrages inconnus, qui s'offraient à son étude, son attention ne s'est pas restreinte à ceux qui étaient de date rapprochée. Si elle allait de préférence, comme il est naturel, aux créations les plus sympathiques à son propre tempérament, elle a dû s'attarder plus longtemps devant les peintures du XIV^e siècle que devant celles-là. Le génie de Giotto, incomparable dans l'expression dramatique, n'a-t-il pas agi sur lui ? Et certaines images plus primitives encore, exécutées au XIII^e siècle, dans le premier épanouissement de l'idéal franciscain et où il semble que l'incapacité technique du pauvre artisan ne lui ait permis de traduire dans son informe ouvrage que l'intensité de la vision tragique dont il était hanté ?... On avait vu au siècle précédent telle figuration de la *Passion* du siennois Duccio venir impressionner, par l'intermédiaire de Simone di Martino, des artistes flamands. Mais, dans les temps qui précédèrent l'avènement de Duccio et de Cimabué, on rencontre des *Descentes de croix* et des *Mises au tombeau*, attribuées à quelque vague Berlinghieri da Lucca ou à quelque anonyme, et dont la violence d'expression douloureuse fait songer involontairement à van der Weyden. Et si l'on veut y réfléchir, ce rapprochement n'a rien d'arbitraire : ces gauches primitifs toscans et le peintre tournaisien traduisaient également dans leurs œuvres la sensibilité religieuse dont St-François d'Assise et ses frères avaient jeté les semences dans les âmes. Van der Weyden est le premier à faire apparaître de telles expressions dans l'art au Nord ; c'est pourquoi nous avons pu écrire ailleurs qu'il agit auprès de celui-ci comme « un véritable missionnaire de l'esprit franciscain ».

Pour nous, nous ne croyons pas que Roger ait cherché, après son voyage, à modifier en quoi que ce soit sa manière. Représentant d'une
grande et

MUSÉE DES OFFICES. FLORENCE



LA MISE AU TOMBEAU



LA SAINTE TRINITÉ

grande et vigoureuse école qui s'était inventé de magnifiques moyens d'expression, universellement admirés, il était sans aucun doute fort éloigné de toute idée d'imitation. De fait, on n'en saurait trouver trace chez lui. Tout au plus pourrait-on pencher à supposer — pure présomption qui ne se fonde sur rien de positif — que la connaissance de certaines interprétations italiennes des scènes de la *Passion* confirma, en quelque sorte, van der Weyden dans la pensée qu'il en avait lui-même conçue et l'entraîna à en accentuer encore, par la suite, le caractère émouvant. Il est impossible de n'être pas frappé, si l'on étudie l'œuvre du maître au point de vue de l'expression, des tendances de plus en plus expansives de la sensibilité qui s'y révèle. La célèbre *Descente de Croix* de l'Escorial, par exemple, est pleine de douleur et de deuil, mais les sentiments contenus qui paraissent animer les acteurs de la scène, l'ordonnance sculpturale de celle-ci — qui fait penser à l'apprentissage possible de l'artiste chez quelque *tombiste* tournaisien — l'espèce de rythme qui régit toute la composition, donnent à cette page une empreinte auguste. C'est une œuvre de la belle maturité de Roger, de l'époque où il était sans doute dans toute la force première de son génie. Elle est d'un si ferme équilibre dans la conception, d'une mise en scène si claire et si heureuse que, n'était la date de 1435 qu'on lui assigne, on aurait été tenté probablement d'y signaler des réminiscences des disciplines italiennes. L'artiste a traité souvent ce sujet pathétique. Mais jamais d'une façon plus poignante que dans la *Pietà* du Musée de Bruxelles, qui provient d'une collection génoise et fut vraisemblablement exécutée vers la fin de la carrière de l'auteur. C'est le même épisode qu'à l'Escorial, mais simplifié, grandi dans l'horreur, traduit par un art que semblent dominer les puissances d'émotion qui sont en lui. Tout dans cette peinture vient en intensité. Elle est comme barrée par le cadavre nu et raidi du Christ. St-Jean, qui paraît se contenir pour ne pas éclater en sanglots, soutient le corps du Sauveur, tandis que la Vierge lui prend et lui baise éperdument la tête. Madeleine agenouillée, enfermée dans sa douleur, prie. Autour de ce groupe tragique il n'y a que le morne et âpre paysage du Calvaire, coupé en deux par le montant de la croix et enveloppé des ombres sanglantes d'un crépuscule chargé de sombres nuées. Il y a dans l'invention et dans la facture de cette admirable image on ne sait quoi de saccadé, de convulsif, d'effréné qui dépasse les moyens ordinaires de l'art. Elle n'a point, comme la *Descente de croix* de l'Escorial, la semblance d'une œuvre élaborée et construite dans la plénitude de la volonté de l'artiste, mais du résultat d'une inspiration véhémence et subite qui s'est imposée à lui et qui s'impose au spectateur à la manière d'une clameur soudaine de détresse, d'un cri inattendu d'inénarrable désolation.

Les Offices, à Florence, possèdent une *Mise au tombeau* (*) fort impressionnante aussi, moins cependant que la *Pietà* de Bruxelles, et que certains critiques ont essayé d'identifier avec le panneau central du triptyque signalé à Ferrare par Cyriaque d'Ancône. Le coloris en est magnifique, très doux et très enveloppé. Le corps du divin supplicié est porté par

(*) N° 795

est porté par les deux vieillards. La Vierge soutient un de ses bras ; St-Jean, l'autre. L'apôtre se penche pour baiser la main de son maître. Au premier plan, près de la pierre tombale, Madeleine, en robe rouge et manteau bleu, est prosternée, les bras ouverts, dans un geste d'oraison. Au dessus de la montagne dans laquelle le sépulcre est creusé apparaît le Calvaire où se dressent les trois croix. Sur les côtés s'allongent des chemins qui se dirigent vers Jérusalem, dont on aperçoit dans la perspective les édifices et les tours rondes se profilant sous un ciel d'un azur triste. La figure de Madeleine a été copiée presque trait pour

(*) Cat. A. J. Wauters, n° 545

trait par l'auteur de la *Vierge entre les vierges*, du Musée de Bruxelles. (*)

On hésite avec raison sur l'attribution de cette *Mise au tombeau*. Si on la retenait pour van der Weyden, il faudrait la placer, selon l'opinion

(*) VANDER WEYDEN, Leçons données aux Cours d'Art et d'Archéologie de Bruxelles, 1908.

de M. Verlant (*), au déclin de la vie de Roger, dans cette période où son art, dégagé complètement des influences qu'avait pu exercer sur lui la manière grande et froide d'expression de Jean Van Eyck, s'abandonnait aux impulsions d'une sensibilité d'abord contenue, puis débordante. Tout en laissant la question en suspens, M. Fierens-Gevaert

(*) Dans la 8^e édition de son *Catalogue abrégé*, C. Van Oest, éditeur 1911, M. A. J. Wauters a abandonné l'attribution de cette œuvre à Bugatto

suggère un rapprochement (*) entre cette *Mise au tombeau* et le *Triptyque des Sforza*, du Musée de Bruxelles (*) mais les similitudes de physionomies qu'il a découvertes entre certaines figures des deux œuvres ne paraissent guère frappantes. On sait que ce triptyque, qui appartient jadis à la collection Zambaccari de Bologne, et fut longtemps attribué à Memling, est donné actuellement à Zanetto Bugatto, un peintre milanais qui fut au service de Francesco Sforza, duc de Milan,

(*) Les *Primitifs flamands* I, p. 43. Bruxelles, Van Oest.

et de la femme de ce prince, Bianca-Maria Visconti. Des documents publiés par M. Malaguzzi Valeri (*) ont révélé que Bugatto fut envoyé

(*) Cat. A. J. W. n° 515

en Flandre pour se perfectionner dans son art, fort probablement pour apprendre les procédés de la peinture à l'huile. Le fait est constaté par une lettre, en date du 26 Décembre 1460, dans laquelle Francesco Sforza recommande son protégé au duc de Bourgogne. En Mai 1463 Bugatto était rentré à Milan et la duchesse adressait à *Nobili viro dilecto magistro Rugiero da Tornay pictori in Burselles* une lettre de remerciements. (1)

Ces indications, rapprochées de la présence des armes des Sforza sur le triptyque, ont paru suffisamment probantes pour que l'on imputât cette œuvre, si forte que fut son accentuation flamande, à Zanetto. A la vérité, elle constituerait, à cet égard, une sorte de prodige, car il n'existerait point de second exemple d'une pareille assimilation de la manière flamande par un maître italien. Il y a là des motifs suffisants de doute ; M. J. Mesnil, dans les études très serrées, qu'il a consacrées à ce tableau (*) en a ajouté de fort considérables, en montrant que les armoiries peintes sur le triptyque sont probablement celles, non de Francesco Sforza de Milan, mais d'Alessandro Sforza, seigneur de Pesaro, avec lequel Bugatto n'avait aucune attache.

(*) *Pittori lombardi del quattrocento*. Milan, 1902.

A. GOFFIN

(A suivre.)

(1) « Ayant connu, y est-il dit, notamment, votre réputation et savoir, nous avons délibéré de vous envoyer notre maître Zanetto, afin qu'il apprit de vous certaines choses dans l'art de la peinture. Et, à son retour, il nous a dit combien volontiers et affectueusement vous l'aviez reçu et avec quel soin et diligence vous lui aviez, par égard pour nous, enseigné bénévolement tout ce qui touche votre métier, ce que nous avons aussi connu à l'effet... »

TAPISSERIE TOURNAISIENNE

DE 1502 A 1504.



E vandalisme et le dédain, avec lesquels furent sacrifiés au cours du XVIII^e siècle et jusque vers 1840 les objets mobiliers du Moyen-âge, (voire même ceux des époques antérieures au règne de Louis XIV), ne furent pas épargnés aux *anciennes tapisseries*.

Condamnées par des inconscients, aveuglés il est vrai par leur engouement pour le Grec et le Romain, les unes, reléguées dans les greniers ou les caves, devinrent la proie des rats et de l'humidité, les autres furent brûlées pour en retirer quelque peu d'or ou d'argent. Le plus grand nombre, après avoir servi de tapis de pied, de bâche pour recouvrir le bois ou les fruits, etc., réduit en un mot à l'état de misérables loques, fut transformé par d'ingénieuses machines en grossières étoffes, dites *Renaissance*, comme par une amère dérision.

Malgré tant de causes de destruction, l'Anjou en possède encore des séries si importantes, qu'il est permis de le présenter comme une province véritablement privilégiée sous le rapport des anciennes tapisseries, sans parler de toutes celles dont le souvenir nous a été conservé par les comptes et les inventaires du temps passé.

L'Apocalypse, tissée à Paris en 1377 et années suivantes pour Louis I et donnée en 1480 par René d'Anjou à la cathédrale est peut-être la tenture la plus considérable, qui ait jamais existé, puisqu'elle avait à l'origine 144 mètres de cours sur 5^m40 de hauteur environ. Aujourd'hui, malgré de déplorables mutilations elle n'a pas moins de 90 mètres de longueur (1). Le tableau N° 7 figure à l'Exposition de Gand.

De la riche tapisserie tissée de laine, de soie et d'or « *l'Ancien et le Nouveau Testament* » offerte à la cathédrale d'Angers par Charles VII le 7 Octobre 1428, il ne reste plus que la description (*).

En 1459, une « *Vie de saint Maurice et de ses compagnons* » « *commandée à Paris, chez Jean Despaing* » vint orner le dossier des stalles. En 1480, la face du jubé vers le chœur reçut « *une Vie de S^t Maurice* », dont j'eus le bonheur de découvrir en 1874 deux « *histoires* » dans le plus triste état (*).

(*) *Monographie de la Cathédrale d'Angers*, par L. de Farcy, T. III. p. 79.

(*) Ibidem, p. 80 et 82.

Après l'entrée de *l'Apocalypse* dans la cathédrale en 1480, toute la surface de l'immense vaisseau était tendue de tapisseries, sauf un petit espace à l'entrée du

(1) L'Apocalypse eût à subir les injures des hommes et du temps. Employée à calfeutrer les fenêtres d'une orangerie pendant la Révolution, elle fut amenée à l'Evêché d'Angers en 1806. Là, elle fut odieusement maltraitée. On en tapissa les stalles de l'écurie, on en étendit des pièces sur les parquets, on en tailla des descentes de lit, etc. — bref, elle fut saccagée par des inconscients jusque vers 1840.

(*) Ibidem, l'entrée du chœur. L'évêque Jean Olivier combla cette lacune en 1540 (*).
p. 83.

De ce magnifique ensemble, à part *l'Apocalypse*, il ne nous reste presque rien. Mais le chanoine Joubert répara de son mieux le vandalisme de la Révolution. Dès 1848, il entreprit la *rentrayure* de *l'Apocalypse* et forma des ouvrières. De plus, profitant de l'ignorance de ses contemporains, il acquit à vil prix, pendant plusieurs années, une quantité de tapisseries de toute provenance. C'est ainsi qu'il dota la cathédrale d'Angers de la collection la plus importante, qui soit en France; j'en ai donné *l'histoire et la description* dans une brochure, illustrée de planches nombreuses et dans le Vol. III de la *Monographie de la Cathédrale d'Angers*.

A l'exemple de l'église-mère du diocèse, grandes paroisses, abbayes et chapitres rivalisèrent de zèle et commandèrent de splendides tentures, parmi lesquelles je citerai celle de la *Vie de St Martin*, dont six scènes subsistent encore — *l'Histoire et la figure de Jésus-Crist et de son saint sacrement*, donnée à l'abbaye du Ronceray entre 1505 et 1518, vendue aux enchères en 1888 (1); la *Vie de St Florent*, datée de 1524, actuellement à l'église St Pierre, de Saumur. On voit encore à Notre-Dame de Nantilly, de la même ville de très intéressantes tapisseries des XV^e et XVI^e siècles, qu'il serait trop long d'énumérer.

A ces grandes séries *d'ordre religieux*, il faut ajouter les tentures historiques, héraldiques ou allégoriques, les chasses et les verdure, dont regorgeaient les châteaux d'Angers, de Beaufort, de Saumur, du Plessis-Bourré, du Verger, (2) de Landifer (3), de Brezé (4) et cent autres, disséminées en Anjou.

Quelques-unes seulement ont traversé, on ne sait comment, le grand naufrage de la Révolution; autant de précieuses épaves, bien faites pour augmenter nos regrets.

Malheureusement, l'origine exacte de tant des belles productions artistiques est presque toujours inconnue, les anciens inventaires n'en faisant pas mention. Aux archéologues de combler une lacune si regrettable par la recherche des comptes, des marchés ou de documents quelconques, précédemment passés inaperçus: plusieurs y ont réussi à merveille. En première ligne, je dois citer les travaux de M^r Guiffrey sur *Nicolas Bataille*, auteur de *l'Apocalypse* de Louis I, ceux de M^r Soil de Morialmé sur les *Tapisseries de Tournai*, de M^{rs} Muntz et Pinchart, de M^r Destrée, de M^r le chanoine Thiéry, etc.

Marchant sur

(1) *Les Tapisseries de Tournai*, par Eugène Soil, p. 117 et 283. Dans le compte de l'exécution testamentaire de *Lucq Carlier*, en 1542, sont cités deux exemplaires de *l'Histoire du Saint Sacrement* contenant 60 aunes, du prix l'une de 80 livres, l'autre de 70. Peut-être celle du Ronceray avait-elle tissée par le même tapissier?

(2) Gaignières a dessiné cinq panneaux de tapisserie, dans lesquels le maréchal de Rohan était représenté à cheval dans les grades successifs qu'il avait occupés. De ce magnifique château, entièrement détruit, viennent les tapisseries de Madame de Rohan, jouant de l'orgue, représentée dans la *Monographie* T. III p. 132 et une autre de la même série, achetée pour le Musée des Gobelins. La chapelle de sainte Croix du Verger, consacrée en 1494, possédait une tenture des « *Anges portant les instruments de la Passion* » pour le dossier des stalles et des *rabateaux* destinés aux dais de ces mêmes stalles: tout cela a été racheté par le chanoine Joubert et fait partie de la collection de la Cathédrale, voir la *Monographie* T. III, p. 129. Le maréchal de Rohan avait pris possession, par ordre de Louis XI, en 1482, de toutes les tapisseries du roi René, autres que celle de *l'Apocalypse*, donnée à la Cathédrale d'Angers. On peut après tout cela se faire une idée de la richesse du mobilier du Verger.

(3) Du château de Landifer, viennent les trois pièces des « *Vices et des Vertus* », dont je donne plus loin la description et la reproduction.

(4) Outre la tenture tournaisienne « *à la manière de Portugal et de Indye* » M. le M^{re} de Dreux-Brezé en possède plusieurs autres, de date moins ancienne: une belle série de verdure du milieu du XVI^e siècle, à la marque d'*Audenarde* (grands feuillages enroulés, entre lesquels paraissent des lions, des oiseaux, des dragons et de grandes branches de fleurs). — Quelques tapisseries du XVI^e siècle aussi, de *l'histoire sainte*, à la marque d'un tapissier de *Bruxelles*. — Enfin, deux très anciennes pièces des premières années du XVI^e, en mauvais état, entourées de jolies bordures et au milieu desquelles on voit une fontaine, entourée de personnages.

Marchant sur les traces de ces maîtres (longo intervallo), je viens ici révéler l'existence d'une remarquable série, qu'on croyait à jamais perdue et en déterminer l'origine.

Voici donc la photographie d'une pièce de 7^m90 × 3^m90, *rentrayée* dernièrement avec succès à Champfleur, près Alençon, dans cet atelier, qui a servi de type à celui de Héverlé. Ce brillant spécimen de l'œuvre des haut-lisseurs du commencement du XVI^e siècle, appartient à M^r le Marquis de Dreux-Brezé : je le remercie d'avoir bien voulu, sur ma demande, l'envoyer à l'Exposition de Gand et m'autoriser à reproduire une autre pièce de la même tenture.

Habilement rentrayés, complétés et rejoints ensemble, ces morceaux formeront bientôt deux tapisseries, presque aussi considérables que la première. Mais était-ce tout ? Assurément non ; témoin, le document suivant emprunté aux Archives du Nord. Il est d'une clarté lumineuse et nous donne le nom du tisseur, le prix, les dimensions, la qualité, le sujet, la date et la destination de tout l'ouvrage.

Je lis en effet dans le registre de la série B N^o 2185 cet article du compte de Philippe le Beau, archiduc d'Autriche, fol. 226^o :

« A Jehan Grenier, tapissier, demourant à Tournay, la somme de 784 livres, 16 sols pour 346 aulnes de riche tapisserie, bien richement faicte, à la manière de Portugal et de Indie, que Monseigneur avait le 14^e jour de Juin 1504, fait prendre et acheter de lui pouricelle envoyer en France à monseigneur de Ville, qui estoit lors en ambassade illec, pour la présenter en don à aucun seigneur de France, dont n'est besoing icy de faire déclaration. »

Jehan Grenier était un des fils de Pasquier Grenier, célèbre tapissier de Tournai, mort en 1493. On trouvera dans le beau livre de M^r Soil sur cette famille de haut-lisseurs de très intéressants détails (*). Sans m'attarder à Antoine Grenier, frère de Jean, je dirai seulement qu'il fournit en 1497 et 1508 au cardinal Georges d'Amboise de riches tapisseries pour son palais archiépiscopal de Rouen et pour Gaillon. (1).

(*) p. 236 et suivantes.

Quant à Jean Grenier, il tissa pour Philippe le Beau en 1497 six chambres de tapisserie, — en 1498 « deux cappes de drap d'or à tous orfois composés à or et argent en tapisserie » — en 1504, les tentures « à la manière de Portugal et de Indye », objet de ce travail, — en 1505, six grandes pièces de « l'histoire du Banquet », emportées en Espagne, — en 1513, six pièces de la « Cité des Dames », offertes par la ville de Tournai à Marguerite d'Autriche (*). C'était, on le voit, un maître fort apprécié.

(*) Les Tapisseries de Tournai, par M^r Soil, p. 35 et 41.

Que signifient ces mots « riche tapisserie, bien richement faicte » ?

M^r Soil en donne l'explication. La matière sans doute, en était de première qualité, la laine, et la soie très fines ; mais, c'est surtout le dessin compliqué des costumes, le grand nombre de motifs imitant l'orfèvrerie, qu'on a en vue ici. A une époque, où on appréciait tant les velours tissés d'or, les vêtements « orfaivrés », en un mot un luxe, dont nous n'avons plus l'idée, le nombre des personnages habillés de drap d'or à ramages était fixé dans les marchés, parce que ce genre de costume si riche exigeait davantage de soie et beaucoup plus de main d'œuvre. Dans la tapisserie de M. le M^{is} de Dreux-Brezé les deux principaux personnages, sont vêtus de drap d'or ; la

(1) Comptes de Dépenses pour la Construction du château de Gaillon, par Deville p. CLVIII et p. 431 « à Anthoine Grenier, tapissier, pour trois chambres de tapisserie et une salle pour servir au corps d'hôtel, fait par Pierre de Lorme, 30 Août 1507, pour XVII^e IIIII^e V livres ».

drap d'or ; la bordure supérieure semble toute en orfèvrerie : c'est donc bien « une riche tapisserie, bien richement faicte ».

« *La manière de Portugal et de Indye* » désigne le sujet de la tapisserie, dans laquelle figurent en effet des Portugais et des Indiens. D'après les dimensions indiquées (463 aunes) elle comprenait un bon nombre de pièces. Le M^{is} de Dreux-Brezé en possède trois.

M^r le chanoine Thiéry, consulté sur l'inscription tissée autour de l'arc de la porte, sous laquelle se tient un roi (de Calicut, sans doute ?) y lit : *Indas Novae* et donne l'explication suivante. L'an 1502, les Portugais firent merveille en entrant à Anvers avec des bêtes des Indes-Nouvelles ; les magistrats de Tournai commandèrent la tapisserie en souvenir de cet événement.

En effet, Vasco de Gama et ses compagnons, partis de Lisbonne le 8 Juillet 1497, découvrirent les Indes Orientales, Calicut et Cuchin, puis revinrent dans leur patrie en 1499. L'année suivante, Manuel, roi de Portugal « bailla au capitaine l'estendard royal et envoya une armée de navires tant grandes que petites pour les parties dinde ; il y avait douze navires dont était capitaine général Pierre Aliarès » (1).

En 1502 « *Vasque de Gama* » retourne en Inde avec deux navires et l'année suivante, le roi Manuel y envoie « six navires, conduites par Alfonso Albuquerque et par son frère François. » (*)

(*) *Histoire de Portugal*, imprimerie de François Estienne pour Antoine Chuppin 1581, p. 75.

C'est sans doute au retour de l'une de ces expéditions que les Portugais ramenèrent des Indes à Anvers les *bestes estranges*, représentées sur les tapisseries du château de Brezé.

M^r Soil signale d'autres pièces du même genre, achetées en 1510 par l'empereur Maximilien à Arnould Poissonnier. On les intitule « *Histoire de gens et bestes sauvages à la manière de Calcut.* » (*)

(*) *Les Tapisseries de Tournai*, p. 256.

Evidemment, la tenture, était terminée, quand en 1504, Philippe le Beau « la fit prendre et achater chez Jehan Grenier », pour l'envoyer en France à Monseigneur de Ville... autrement dit Jehan de Luxembourg (seigneur de Ville et autres lieux) son premier chambellan, qu'il avait *envoyé en ambassade et commis par un lettre datée d'Anvers, du 14 Août 1504 pour traiter des articles du mariage de Claude de France, fille unique de Louis XII avec son fils, Charles duc de Luxembourg* (*).

(*) *Documents inédits sur l'Histoire de France. — Négociations diplomatiques entre la France et l'Autriche*, T. I. p. 73.

Enfin, à quel seigneur français fut donnée la tenture ? Le nom en est omis à dessein « *dont nest besoing icy faire déclaration* ». Il avait sans doute contribué à la réussite des négociations matrimoniales ou rendu d'importants services à Philippe le Beau : c'était soit un Brezé, soit un Maillé ou un allié de la famille, qui possède actuellement la tapisserie. Si la Révolution avait épargné le chartrier de Brezé, on y trouverait la solution du problème : les titres les plus anciens ont disparu. L'inventaire du mobilier en 1740 ne donne aucun détail. On trouve dans celui de 1754 une estimation de tapisseries : « *Trois morceaux de haute lisse très antiques, 150 livres. — Sept autres, 250 livres.* Le récollement des meubles en 1770 mentionne *une tenture représentant plusieurs animaux en huit morceaux* et celui de 1829 attribue la valeur de 150

(1) On trouvera d'intéressants détails dans un in quarto gothique, signalé par Brunet, dans son *Manuel du Libraire*, T. V. Col. 1159, qui se trouve à la bibliothèque d'Angers. Ce volume est intitulé : *Sensuyt le Nouveau Monde et Navigations, faites par Emeric de Vespuce florentin...* traduites de ytalien en langue française par Mathurin de Redouer, licencié ès loix. Il contient des lettres concernant la Navigation de Lisbonne à Calicut.



valeur de 150 francs à toutes les tapisseries, tendues dans les chambres du château. Comme tout cela est vague !

Quoi qu'il en soit, si on se rappelle que Jacques de Brezé était grand sénéchal de Normandie et capitaine de Rouen en 1500 et qu'Hardouin de Maillé, seigneur de Brezé, mourut en 1508, nous attribuerons avec une grande probabilité le don de Philippe le Beau à un Brezé ou à un Maillé.

On peut évaluer à cent mètres carrés à peine la surface de ce qui existe encore des tapisseries « à la manière de Portugal et de Indye » (Chasse aux lions — Marche triomphale — Navires). Ce n'est donc pas même le quart de la série, qui mesurait 436 aunes. Indiquer le plan suivi dans sa composition par l'auteur des cartons et l'enchaînement des scènes figurées sur les différentes pièces est aussi impossible que d'analyser un opuscule, dont il resterait seulement deux ou trois pages : je ne le tenterai pas. Peut-être une légende, tissée à la partie inférieure donnait-elle le sommaire de chaque histoire ? Il n'y en a plus trace, puisque la bordure manque en bas et a dû être refaite, semblable à celle des côtés.

Description des tapisseries.

I. *La Marche triomphale.*

En tête d'un nombreux cortège, dans lequel sont mêlés les Indiens, les Portugais et les bêtes sauvages de la façon la plus étrange et la plus pittoresque, s'avancent un zèbre, portant un groupe d'enfants nus, — un Portugais, au brillant costume, occupé à peser un glaive avec une Romaine (dont le poids a la forme d'un grelot), — un daim — un négrillon, frappant sur un tambourin, — des femmes et des seigneurs Portugais — encore un jeune Indien faisant résonner une caisse, garnie de grelots ; tous défilent vers la gauche du spectateur. Au second plan, neuf girafes se suivent. Elles portent sur leur tête des fruits du pays ou des enfants, dont la gymnastique pour escalader jusque là est vraiment amusante. Le long cou des girafes est enserré de courroies verticales et horizontales, dont les petits Indiens se servent comme d'une échelle. Enfin, un grand seigneur, devant lequel un héraut d'armes sonne de la trompette, est monté sur un cheval et ferme la marche. Coiffé d'un turban, il porte un sceptre. Un grand A est brodé sur le caparaçon de son coursier. Est-ce le roi de Calicut ou de Cochin ? Peut-être : j'y verrais plutôt le facteur principal envoyé par le roi de Portugal, pour établir les relations commerciales aux Indes et faire alliance avec le Roi du pays, le malheureux *Areschorca* ou *Arius Correa*, massacré le 14 Septembre 1500 à Calicut par les *Mores* jaloux des Portugais en voulant regagner son navire, (*) ou bien Pierre *Alvarés* (d'autres disent *Alvaro Capral*), capitaine général d'une autre expédition de douze navires, envoyée en 1500 « pour les parties d'Inde » par le roi Manuel (*).

(*) *Histoire du Portugal*, 1581, p. 53.

(*) *S'ensuyt le Nouveau Monde* etc... cité plus haut fol XXXVIII^{vv}.

Cette *marche triomphale* produit par la diversité des couleurs, le mélange des personnages et des bêtes sauvages une impression particulière. A remarquer la fantaisie du paysage, la vigueur des arbres, chargés de fruits et surtout la très riche bordure de la partie supérieure. Quel dommage de voir une aussi belle pièce dans un pareil délabrement ! Souhaitons aux ouvrières de
Champfleur de

Champfleur de *la restaurer* avec autant de succès, que celle des *Navires*, une des curiosités de l'Exposition de Gand.

II. *La Chasse aux lions.*

Cette pièce, coupée par la moitié n'a pu être photographiée ; un des morceaux est actuellement sur le métier. Au premier plan, un lion muselé, enchaîné est amené par un chasseur, armé d'une massue, hérissée de nœuds et de pointes. Près de lui, un seigneur empanaché tient une autre bête féroce, chargée de chaînes. Au second plan, un homme monté sur son chameau attaque avec sa lance un lion, que d'autres chasseurs vont percer de flèches. Tout au fond, les murs de la ville, sur lesquels les habitants jouissent du spectacle.

L'autre partie se relie à celle-ci par un personnage au costume de drap d'or à ramages, dont le nom inscrit sur les bordures en lettres bizarres et détruites en partie semble impossible à déchiffrer. Plusieurs autres chasseurs à cheval combattent des lions et un dragon ; deux hommes gisent à terre terrassés par les fauves, qui les déchirent de leurs terribles ongles.

Mêmes arbres, mêmes fleurs, mêmes accessoires (costumes, portes de villes, etc.) que sur les autres pièces. Une seule différence à signaler : la bordure supérieure est plus compliquée. De jolis rinceaux de fleurs conventionnelles, des têtes d'anges avec leurs ailes, des grelots d'orfèvrerie forment un ensemble aussi riche qu'agréable.

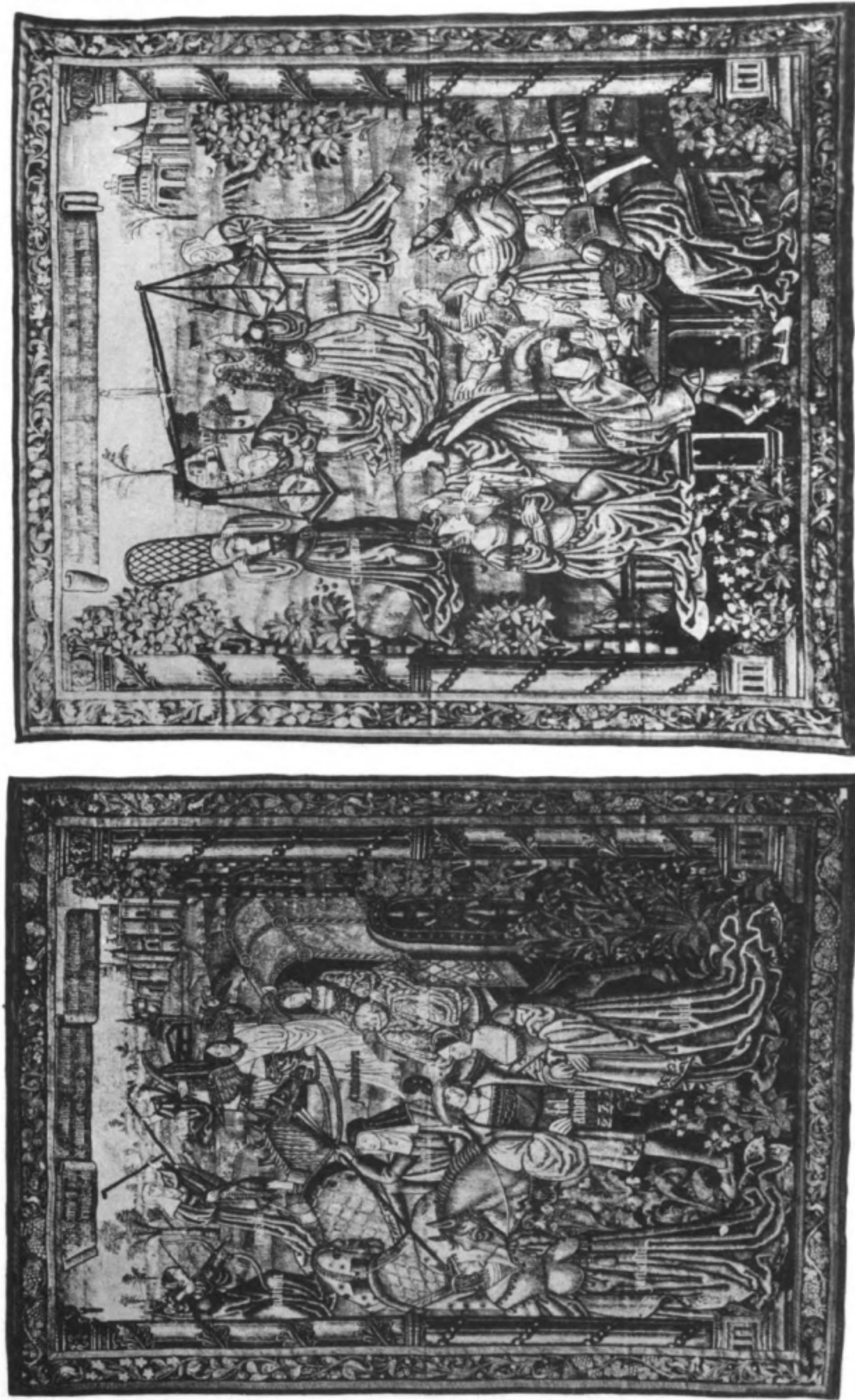
III. *Les Navires.*

A droite, sous une porte de ville (Lisbonne ou Anvers peut-être) une princesse vêtue de drap d'or, donne ses ordres à un vieillard coiffé d'un turban, sur le bras duquel elle s'appuie. A gauche, à l'autre extrémité sous une autre porte de ville, sur laquelle on lit, *Indae Novæ*, (1) le roi de Calicut, de Cochin ou d'une autre ville des Indes reçoit une lettre, apportée sans doute au nom de la princesse par un capitaine Portugais. Entre ces deux groupes, quatre navires, à destination du Portugal, chargent toute une ménagerie d'animaux sauvages. Deux chameaux sont déjà rendus dans le principal navire, dans lequel on s'efforce de hisser une licorne. Un léopard et des perroquets dans leur cage attendent leur tour. Sur un ballot de marchandise, voici une bête sauvage attachée à un cable par la ceinture. Autour des quatre navires, rangés parallèlement, s'agitent des marins dans de frêles esquifs, dont l'un porte cinq autruches et un page, qui sonne de la trompette. Sur l'avant de chaque nef, une sorte de châtelet, assez élevé pour combattre et diriger les manœuvres. De grandes flammes, semées de trèfles, d'étoiles ou de rinceaux s'agitent dans l'air soulevées, par le vent : la proue se termine par une tête de serpent ou de dragon. Pas un détail de la mâture, des échelles de cordes et des ancres n'est omis. Bref, l'ensemble de tous ces marins affairés, le va et vient des embarcations, le groupement des animaux étranges, présentent un coup d'œil des plus pittoresques.

Arrêtons-nous un instant à la bordure supérieure, semblable à celle de la
Marche triomphale

(1) C'est à la sagacité du savant chanoine Thiéry, que je dois la lecture de ces caractères étrangers ; je l'en remercie. C'est lui qui m'a mis sur la voie et m'a fait indirectement trouver la citation si importante des Archives du Nord.





LES VICES ET LES VERTUS

Marche triomphale. Suspendus à des chaînes, des grelots et des grenades, sur lesquels des angelots, issant de feuillages, frappent à coups de marteau : tel est le motif très riche, imitant l'orfèvrerie, dont se compose la bordure. Semblable décoration, un peu simplifiée, se remarque au haut d'une des tapisseries de l'église de Nantilly, de Saumur. Rien n'était plus à la mode en Flandre au début de XVI^e siècle, non seulement sur les tapisseries, pour l'embellissement des costumes, des harnais et caparaçons, mais encore dans certains berceaux, sculptés pour les crèches de Noël. Tel, ce merveilleux spécimen du béguinage de Gand, actuellement au Musée de Vienne. (*)

(*) Communication de M^r le chanoine Thierry, de Louvain.

Ce parti-pris très décoratif reste en faveur dans le cours des siècles, tout en se transformant un peu. Voyez les *Campanes*, dont on ornait les pentes de dais ou de lit du temps passé (1) La frange de style Empire, composée de boules, d'olives ou de fuseaux de bois tourné de formes variées, recouverts de soie en est encore une réminiscence incontestable.

Disons en terminant que les grands seigneurs se plaisaient, dès le XV^e siècle, à réunir de véritables ménageries. René d'Anjou se distingua entre tous sous ce rapport. En 1447, il fait nourrir à Aix des lions, des loups, des chèvres sauvages et un dromadaire. En 1450, on lui amène de Bretagne au château d'Angers *quatre lions, un chameau, une civette, un renard blanc, plusieurs léopards, dont l'un étrangla son gardien, un cinge et une cingesse, des autruches, des hérons, etc.* (*)

(*) Extraits des *Comptes du Roi René*, par Lecoy de la Marche, page 27 à 43.

Enfin en 1466, il fait à Léon de Rozmital, riche seigneur de Bohême et à sa nombreuse suite, les honneurs de sa ménagerie du château d'Angers (2).

On comprendra aisément combien la découverte de l'Amérique et des Indes par les Portugais facilita ce luxe princier et aussi avec quel enthousiasme durent être accueillis à Anvers les navires, chargés d'une cargaison aussi intéressante. Bonne fortune pour Anvers et pour Tournai, qui voyait ce nouveau port ouvert à son commerce, depuis que Bruges était ensablé.

Je ne doute pas qu'une partie des tapisseries, conservées en Anjou, ne soit l'œuvre des tapissiers de Tournai comme celles du M^{is} de Dreux-Brezé, sur lesquelles il m'a été donné d'attirer l'attention des amateurs. Pourquoi les *Vices et les Vertus*, dont la description et la reproduction suivent, n'en viendraient-elles pas également ?

IV. *Les Vices et Vertus.*

Vendues par l'ancien propriétaire du château de *Landifer*, près Baugé, vers 1868

(1) *Inventaire Général des Meubles de la Couronne*, publié par M^r Guiffrey.

Année 1688. T. II. p. 202. Frise de riche brocat, fabriqué à Lion, représentant des morceaux de *Campanne*, remplis de fleurons séparés par des houppes, le tout broché or et argent... p. 216, N^o 60. Un meuble de brocat de Florence, — vingt-huit aunes de grande *Campanne* en broderie d'or et d'argent. — N^o 61. Vingt-six aunes de grande *Campanne*, en broderie d'or et d'argent, percée à jour, pour former la pente de la dicte tapisserie.

P. 227. N^o 144. Un Emmeublement de satin rouge à grandes fleurs de lames d'or, garni de grande, moyenne et petite *Campanne*, en broderie d'or et d'argent à jour sur de la lame d'or, servant de frange.

La monture de certains meubles était quelquefois en argent fondu et ciselé ; la encore nous retrouvons des *Campannes*. T. I p. 99. N^o 1139 à 1146. Quatre grandes bancelles et quatre tarbourets, ornés de frises, *Campannes* et autres ornements d'argent, du poids total de 4470 maris d'argent.

(2) *Itinéraire de Léon de Rozmital de 1465 à 1467*, publié en latin et en allemand à Stuttgart en 1844 par M^r Schmeller, dans la *Bibliothek des Literarischen Vereins*, T. VII. p. 53.

«.... In eâ arce (château d'Angers) Dominus de Romistal et omnes benigné et honorificé tractati fuimus... Ibi nos diversi generis » volucres alio at que alio monstrabantur. Caveas pulchriores nunquam conspexi, quarum aliquot erant eximia amplitudine, in modum » cœdium fabricatæ. Eœvve omnes erant aribus refertæ, quarum aliquibus nomina ignorantur. Leones quoque tres, duo Strutiones Leo » pardi duo, Caprœque saracenicæ, ex remotissimis orbis provinciis allatæ, nobis ibi commonstrabantur, quales nunquam antea » videram.... »

vers 1868 pour la somme de 1500 fr^s, ces trois belles tapisseries, après avoir passé en plusieurs mains, furent achetées en dernier lieu par M^r Peyre, qui les légua au *Musée des Arts Décoratifs*, de Paris.

Toutes trois ont 3^m95 de hauteur : deux ont une largeur de 2^m95, la dernière, 2^m50 environ seulement.

Une étroite bordure de fleurs et de fruits, dans laquelle se jouent des oiseaux, forme l'encadrement, auquel s'ajoutent deux colonnes à droite et à gauche des personnages. A la partie supérieure, une inscription donne l'explication de chaque scène. Il est bon de remarquer que le phylactère de la tapisserie la plus étroite est replié à droite et à gauche d'une façon symétrique ; ceci semble indiquer qu'elle occupait le milieu des deux autres pièces. Peut-être il y avait-il des fenêtres séparant les trois tapisseries ? J'ai rencontré vers 1873 à Paris chez M^r Loyer, près St Germain des Prés, une très grande tapisserie qui m'a paru de la même série. Elle avait cinq à six mètres de long. Les passagers d'un navire étaient assaillis à coups de flèches par des sirènes, sortant des flots. Les bordures étaient les mêmes.. qu'est devenue cette pièce ? je l'ignore absolument. Elle était en si mauvais état, que je renonçai à en faire l'acquisition.

Les costumes dénotent l'époque de Louis XII ; chaque personnage est désigné par son nom tissé sur une partie de son vêtement. Aucun monogramme n'indique le nom de la ville, dans laquelle les tapisseries ont été fabriquées ; je les suppose flamandes.

I^{re} Pièce. **Le. monde. pend. à. ung. fil. seulement**
Par. les. péchiés quon. voit. present. regner
Mais. leglise. pacifie. humblement.
Le. ire. divin. voellant. le. arbre. coper.

L'ange de la colère divine a déjà entamé à grands coups de hache l'arbre, auquel le monde est suspendu par un fil. *Humilité*, *Oraison* et *Eglise* le supplient de s'arrêter.

La *Convoitise* est figurée par un *mendiant*, qui jette un œil d'envie sur l'étalage d'un orfèvre, tandis que *Gourmandise* et *Appétit désordonné* se livrent au plaisir de la table, Au premier plan, la *Tanité* se mire avec complaisance ; *Fol amour* et *Josnesse* complètent le tableau.

II^e Pièce. **Par. vanyté. et. aultres. ses. souldars**
Est. pourmené. le. monde. follement
Mais. rencontres. est. de. picques. et. dars
De. humilité. qui. le. aissaille. vaillamment.

Tandis que *Fol amour* et *Josnesse* conversent, la *Factance* cherche à entraîner le char, sur lequel *Vanité* porte le monde. L'ange de l'*Amour divin* prend le premier coursier par la bride pour le remettre sans doute dans le bon chemin, tandis que *Chasteté* combat contre *Ipocrysie* et que *Dévotion* dirige ses flèches contre cette dernière.

III^e Pièce. **On. void. regner. blasphème. en. tous. estats.**
Cueur. delleal. et. fol. outrecuidance
Pippeurs. trompeurs. et. dautres. gens. ung. tas
Dont. le. monde. est. de. s.... en. ballance.

La *Temptation* est figurée par une femme élevant sur sa tête un filet. Dans un des plateaux de la balance, *Fol Outrecuidance* cherche à briser le monde à coups de marteau, tandis que *Charité et Miséricorde* s'efforcent de faire pencher l'autre plateau, en y déposant des pièces d'or et un livre de prières.

A gauche, la *Justice* perce la langue d'une blasphématrice. *Le cœur déléal* trompe une femme : au premier plan *le Det et le Cavet* se livrent à des jeux de hasard.

Ces tapisseries, restaurées avec soin ont figuré à l'Exposition des Alsaciens-Lorrains, à celle de Lille en 1874 et à quelques autres.

Elles y ont été fort admirées, bien que le tissu en soit assez gros. Mais l'éclat et l'heureux mélange des couleurs, la richesse des costumes et l'habile de la composition de tant de scènes différentes dans ces paysages ornés d'arbres et de fleurs, charmaient les visiteurs. S'il faut regretter de ne plus les voir dans le beau château, d'où elle sont sorties pour toujours, il faut savoir gré à un généreux Mécène, de les avoir léguées au *Musée des Arts Décoratifs*, de Paris, où chacun peut aller les contempler tout à son aise.

Elles ont été reproduites à une plus petite échelle dans un article, de la publication, instituée par M^r Piot (*)

LOUIS DE FARCY.

(*) *Monuments et Mémoires publiés par l'Académie des Inscriptions* T. IX année 1902 p. 95 et suivantes.

DEUX ÉPISODES DE LA CAPTIVITÉ DU ROI MAXIMILIEN A BRUGES,

SUR UNE FEUILLE D'ESQUISSE DE L'ARTISTE
DIT « HAUSBUCHMEISTER » (1).

AVANT-PROPOS.

(*) Catalogue
de vente, n° 27.

(*) cf. L. Baer:
Monatshefte für
Kunstwiss., 1910,
p. 408 etc. cf.
Jahrb. XX, p.
177, XXV, p.
142, XXVI, p.
68.



Le dessin, qui a été acquis pour le Cabinet des Estampes de Berlin à la vente de la collection de Lanna en 1910 à Stuttgart (*), et dont les deux faces sont reproduites, dans le format original, n'a encore été l'objet que de peu d'études (*) de la part des auteurs, — dont le nombre s'accroît de façon inquiétante — qui s'occupent de l'artiste dit « Hausbuchmeister ».

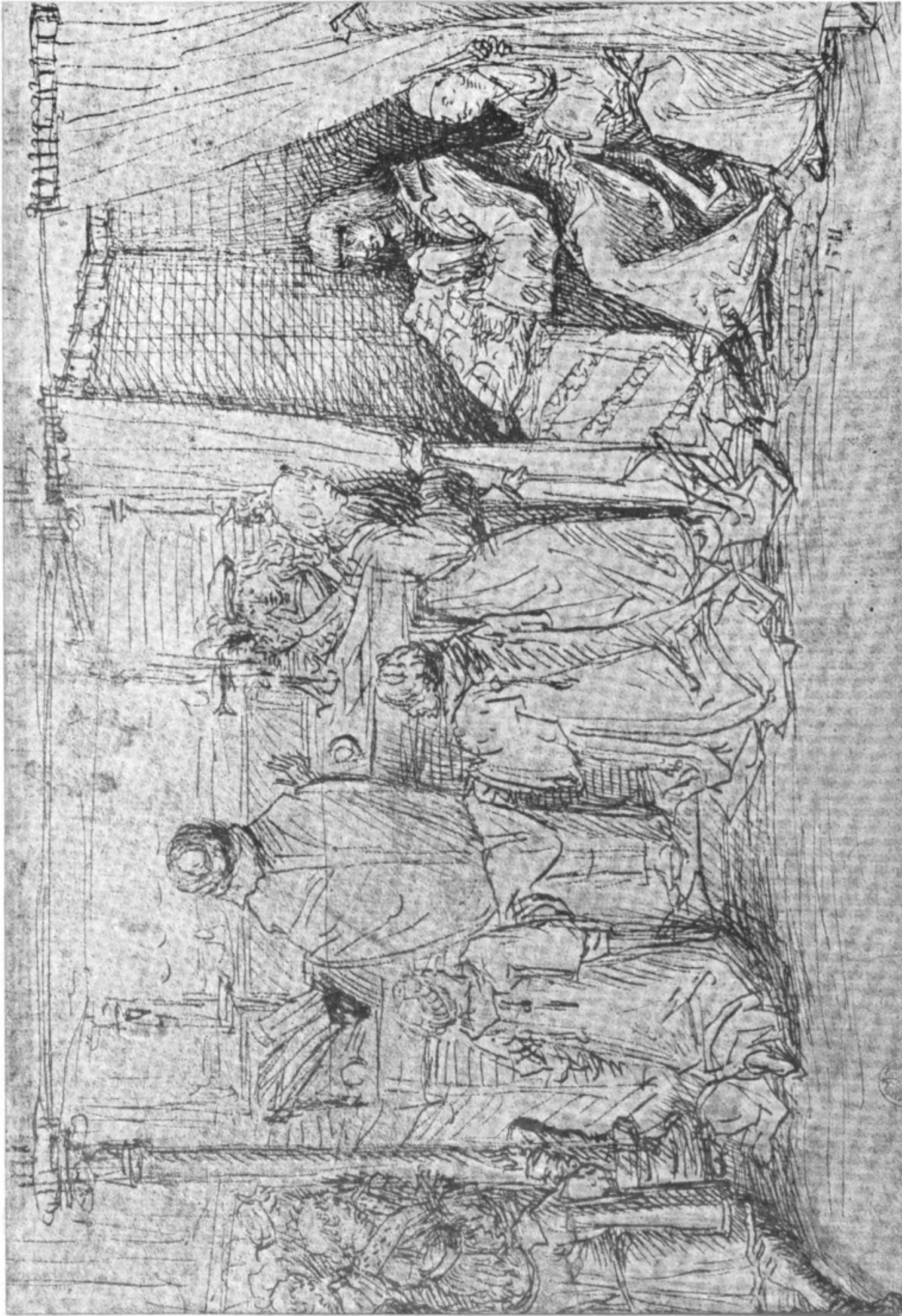
La feuille, dont le papier ne porte pas de filigrane, mesure 27 cm. 5 de hauteur et 19 cm. de largeur.

Cette œuvre extraordinaire, incompréhensible à première vue, a poussé M. Warburg à tenter une explication. Le résultat de ses recherches sur le sens et l'objet de ces compositions aideront également à faire la lumière sur la date de leur origine et sur la personnalité du dessinateur.

La seule considération du style n'apprendra pas encore grand' chose aujourd'hui, vu que tout ce qui concerne le « Hausbuchmeister » est encore à la phase des conjectures. L'attribution qu'en donne le catalogue de vente, en ces termes « *de la manière du maître du Hausbuch* », et qui est due vraisemblablement à Jos. Meder, est certainement juste. Seulement on ne peut se prévaloir du caractère indéterminé de la composition pour diminuer les qualités des dessins. Le travail n'est pas une copie ou une imitation, mais plutôt le projet d'un maître de l'époque, 1500 environ, ébauche montrant parfois de la vigueur, mais libre et original. On ne pourra se recommander du caractère indéterminé de la composition que parce que la personnalité du « Hausbuchmeister » est devenue un peu obscure à la suite des recherches excessives de ses trop zélés admirateurs. Maintenant que les dessins du « Hausbuch » ont été répartis entre différents auteurs, il est à supposer que la critique, poussant plus loin ses investigations, ne s'arrêtera pas devant l'œuvre de gravure.

Parmi le peu

(1) Nous devons à la gracieuseté de la Direction des Königlich Preussischen Kunstsammlungen l'autorisation de publier ces documents, traduits par l'archiviste M^r E. Laloire. Qu'ils veuillent accepter nos confraternels remerciements.





Parmi le peu de dessins qui, en dehors du « Hausbuch », sont attribués au maître, il faut classer à part le dessin à la mine d'argent du cabinet de Berlin, non seulement pour sa technique, mais aussi pour sa finesse et son élégance, qualités qui vraiment vont de pair avec la technique. Les deux vigoureux dessins à la plume, qui se trouvent aussi à Berlin, ainsi que le « Tondo » de Dresde, et le « Crucifiement » de Paris, se rapprochent de nos croquis (*). Le tracé des traits, dans les dessins ici publiés, est certes beaucoup moins serré, plus libre que dans les autres feuilles, exécuté sans règle, de façon bien étonnante pour ce degré de style. On ne pourrait par conséquent attribuer cette manière de faire, si nerveuse, à aucun autre maître qu'au graveur dont il a été question tantôt, qui rompit avec la méthode calme de la gravure au burin, sans avoir, en cela, ni prédécesseur ni successeur.

(*) Je laisse de côté, comme plus ou moins douteuses, les feuilles attribuées, récemment à Erlangen, et en général, au « Hausbuchmeister ».

Pour autant qu'il soit possible de donner une date d'après le style et les costumes du dessin, je voudrais le fixer à l'époque du changement de siècle. Au point de vue du travail du « Hausbuchmeister », cette œuvre paraît compter parmi les toutes dernières, ou tout au moins parmi celles qu'il exécuta tardivement. Je ne voudrais cependant pas, par cette indication, aller à l'encontre d'une détermination de date mieux fondée qui peut-être va résulter des développements qui vont suivre. La date 1511, que l'on peut voir dans la reproduction de la scène de la Messe, ne mérite confiance en aucun cas. Elle a été inscrite, postérieurement, à l'aide d'une autre encre, et je suppose conjointement avec un faux monogramme de Dürer, dont il semble rester une faible trace.

MAX J. FRIEDLANDER.

La feuille de l'artiste dit « Hausbuchmeister », acquise par le Cabinet de gravures de Berlin, à la vente de la collection Lanna, représente d'un côté un service solennel ; de l'autre un repas mondain. La Messe est figurée au moment qui précède la consécration : devant un autel simple et grand, sur lequel brûlent deux longs cierges, on voit le prêtre officiant sur le point d'accomplir la consécration ; les deux diacres agenouillés viennent de soulever les bords de la chasuble, pour aider à la génuflexion (*). L'attention des laïques présents aux deux côtés de l'autel n'est pas uniquement attirée par la sainte cérémonie ; ils contemplent également avec grand intérêt un spectacle qui se passe tout près du grand autel, une scène dans le style des tableaux vivants des fêtes flamandes de ce temps-là (*) : le rideau d'une tente vient d'être retiré, on aperçoit à l'intérieur un homme de qualité revêtu d'un long manteau garni de fourrures, et qui, agenouillé, nu-tête, près d'un petit autel, repose les mains sur un prie-Dieu élevé. De côté l'assiste un homme plus petit, également agenouillé et les mains jointes.

(*) Cf. Gühr : Das heilige Messopfer (1907) et Hartmann : Repertorium Rituum 1908, pp. : 445 etc.

(*) Cf. p. ex. le manuscrit de Hamilton, représentant les fêtes de Bruxelles de 1496 (78 D.13), au Cabinet de gravures de Berlin.

La technique du dessin de cette composition laisse déjà apercevoir que cet homme agenouillé à l'autel est le personnage principal du tableau ; car, alors que tous les autres personnages ont leurs contours seulement indiqués par le tracé rapide, lourd, du « Hausbuchmeister », la tête du personnage principal est

principal est modelée de façon si plastique, par des hachures graduées, que sa ressemblance, comme portrait, avec les traits fort caractéristiques de Maximilien, m'apparut à première vue ; en même temps je me rappelai une de ses aventures les plus dangereuses, dont « Teuerdank » se tira victorieusement : son emprisonnement à Bruges, dont il ne put se délivrer que par un serment de paix prononcé solennellement sur la Grand' Place le 16 Mai 1488 (1).

(*) Cf. Wilwolt, loc. cit. pp. 78 etc.

(*) Anthoine de Fontaine, dans Gachard, correspondance inédite de Maximilien I, 80.

Depuis le 5 Février la bourgeoisie de Bruges, rebelle, avait mis sous bonne garde le roi de Rome : il ne lui fut même pas épargné l'humiliation sanglante de voir offrir à la populace de Bruges la tête de ses partisans, au « Flaisch-pank » de la Grand'Place (*). Malgré la menace du châtement réservé par le puissant empereur, père du captif, qui approchait à la tête d'imposantes troupes, les Brugeois obtinrent aussi du prince « fort amagry et palle » que l'emprisonnement avait rendu docile, qu'il confirmât (*) par un serment de paix solennel les très grandes concessions déjà acquises. Sans doute les représentants de la bourgeoisie brugeoise avaient dû, auparavant, nu-tête et à genoux demander le pardon au roi de Rome, qui avait apparu avec sa suite aux fenêtres du Craenenburg, pardon que Maximilien accorda gracieusement. C'est après cela seulement que le Prince se rendit à la grande tribune (2), qu'on avait érigée sur la Grand'Place en face du Craenenburg. Déjà le matin y avaient été apportées, en procession solennelle, avec le saint Sacrement, les reliques de la S^{te}-Croix et de S^t-Donat, et installées sur l'autel y érigé, auprès duquel s'élevait « ung triumpant siège pour le roi » ; devant cet autel, agenouillé, Maximilien, la main étendue sur le saint Sacrement et les reliques (3), jura — pour ne citer que les points principaux — de renoncer à la régence en faveur de son fils Philippe, de retirer les troupes allemandes des villes du pays et de ne pas se venger des Brugeois. « Nous promettons de notre franche volonté et jurons en bonne foi sur le saint Sacrement cy présent, sur la sainte vraye croix, sur les évangiles de Notre Seigneur, sur le précieux corps saint Donas patron de paix, et sur le canon de la messe, de tenir etc. » furent les mots prononcés par Maximilien, d'après Molinet (*), auxquels l'évêque suffragant de Tournai, officiant à l'autel, donna aussitôt la garantie religieuse la plus solennelle : « Et receut le serment le souffragant de Tournay, lequel avait chanté la messe, et lequel incontinent tourna sa face vers l'autel, print le sacrement chanta une oraison et bénédiction à ceulx qui garderoient la paix, et jectant malédiction sur les infracteurs d'icelle, puis les enfants crièrent Noël et l'on chanta Te Deum laudamus ». Sur la même tribune ensuite jurèrent le même serment les nobles seigneurs,

(*) Molinet, loc. cit. pp. 316-317.

(1) Descriptions dans : Kervyn de Lettenhove, Histoire de Flandre, V, 1850, pp. 347 etc. et : Pirenne, Histoire de Belgique, III, (1907) p. 57 ex. Comme sources contemporaines j'utilise principalement : le rapport écrit immédiatement après cette scène par Jean Steelant au magistrat d'Ypres ; cf. Diegerick, correspondance du magistrat d'Ypres (1853), p. 212 etc. ; Het boeck van al 't gene datter geschiedt is binnen Brugghe sichten jaer 1477, 14 february tot 1491 uitgegeven door C. C(arton) (Gent 1859) ; Despars, Nic., cronynck van den Lande en de Graefscap v. Vlaenderen ed. de Jonge IV (1840) pp. 402 etc. ; Jean Molinet, chroniques éd. Buchon 1828 ; Olivier de la Marche, Mémoires éd. Beaune-Arbaumont (1885) ; Wilwolt von Schaumburg, (Bibl. Liter. Verein, 1859) ; Rollius bei Raym, Duellius, Miscell. I, 247, etc.

(2) D'après Steelant, loc. cit. p. 214, sa superficie comportait 6 sur 4 verges, ce qui, si on compte (d'après la bienveillante communication de M^r Gilliodts van Severen) la verge à 3,78 m., donnerait environ 23 m. de largeur sur 15 m. de profondeur ; Het Boeck, loc. cit. p. 221 donne comme mesures 86 pieds de largeur, sur 56 pieds de profondeur et 7 pieds de hauteur.

(3) « Dit also ghedaen zynde, hy commende huut den huuze vorseyd, toot up de vorseyde stage, voor den voorseyden houtaer, daer up dat rustende was tglorieux lichame van Sinte Donas, thelege, ghebenedeyde cruce van Onzer Liever Vrouwe ende ghebenedeyde, helich Sacrament van Sinte Donaes, hy de kuenync voorseyd, leyde up de zyn hand, end zwor daer, up zynen heed, up zyn borst, ende up zyn edelhede, den pays end den drachtichede te houdene... » Het Boeck, loc. cit. p. 223.

nobles seigneurs, les représentants des Etats et de la bourgeoisie de Bruges.

Philippe de Clèves, qui assumait, en même temps, le grave engagement de se porter garant, personnellement, comme ôtage auprès des Gantois, de l'exécution fidèle des articles de paix jurés par Maximilien, fit le même serment de paix aussitôt après son arrivée, encore dans l'après-midi du 16 Mai, avec le même cérémonial solennel, dans l'église de St Donat ; là également un peu plus tard, le comte de Hanau (1), et le seigneur de Wolkenstein, jurèrent de la même façon, de se porter auprès des Brugeois comme caution au sujet du serment de Maximilien. Philippe de Clèves avait déjà rencontré Maximilien lors de ce banquet de paix pompeux que les Brugeois, sur le désir formel du Roi, avaient organisé, immédiatement après la prestation du serment de paix, pour lui et les Etats dans la maison de Jean Caneel (2).

Ainsi s'accorderaient, dans leur éclaircissement historique et iconographique, les trois éléments les plus essentiels des deux scènes de la feuille d'esquisse : la ressemblance du portrait du seigneur agenouillé avec Maximilien, le service solennel et le banquet, tous trois dépendant l'un de l'autre. C'est maintenant seulement que nous comprenons le sens et la dépendance intime et mutuelle des événements représentés sur la même feuille. On conçoit dès lors pourquoi, lors de la messe, il manque toute indication d'architecture monumentale : autour de l'autel il n'y a que quatre faibles colonnettes, qui semblent soutenir, sur leur chapiteau, un léger baldaquin, dont les tiges se continuent directement comme tenants de portière de la chambre de tapisserie ; le caractère double et grandiose de la composition ressort précisément de façon interne et externe de la réalité historique du cadre bien déterminé, dans lequel le 16 Mai 1488, tout près l'un de l'autre, l'autel de campagne avec le prêtre officiant et le siège en tapisserie avec le roi agenouillé apparaissaient avec une force signifiant symbolique aux yeux du peuple des Flandres.

Au banquet, le prince est assis seul à table, sous un dais, dont la paroi du fond, identique au tapis qui couvre le petit autel, est ornée de dessins héraldiques en forme diagonale. « Le maître-d'hôtel » (*), la serviette sur l'épaule, se trouve en avant, du large côté de la table, tandis qu'un jeune page, nu-tête, revêtu d'un long manteau, attend du côté étroit de la table. Aux deux côtés de la table première se pressent les curieux et les hôtes de la maison Caneel. On reconnaît certainement les traits de figure caractéristiques et la coiffure de Maximilien, si même au-dessous de la « fyne roode schaerlaken bonnet » qu'il portait en ce jour (*) ils ne sont pas apparus si vite ni si clairement que sur l'autre feuille. Il semble tendre la main droite vers un plat de brochets, placé devant lui sur une grande assiette ; devant le plat de poissons on voit rangés en ordre spécial et symétrique et croisés deux larges couteaux et un plus petit ustensile de bouche (?). Comme le 16 Mai 1488 tombait un Vendredi, le

(*) D'après Rollius, loc. cit. on lui laissa, comme suite, entre autres comme « maître-d'hôtel » Jörg et le page Litbara ou Bibara.

(*) « ende hy hadde an eenen zwarten fluweelen keereel, ende up zyn ooft, eene fyne roode scharlaeken bonnet ». Het Boeck, p. 222.

(1) Molinet, loc. cit. pp. 311, 319 et 348. Dans les relations, traitées en détail par Flechsig (Zeitschrift für B. K. VIII, 1897) du ainsi dit « Hausbuchmeister » avec le Comte de Hanau, tant dans le « Hausbuch » que dans l'image du couple amoureux de Gotha, il serait très désirable d'identifier la personne de ce comte de Hanau ; Philippe, le jeune, de Hanau-Münzenberg (1449-1500) et Philippe II von Hanau-Lichtenberg (1462-1504) seraient pris en considération.

(2) « Zo zyn alle de vors. Staten metten Coninc ghegaen ten huuze van Jan Caneel dar dat, by de beghorten wille ende ordonnancie van den Coninc ghister avent by hem gedaen, met hem alle t' samen ghegaen eten, de welke maeltyd die van Brugghe hadden ghedaen bereeden ende besorghen. » Steelant, loc. cit. p. 216. Les frais de ce festin sont, d'après l'aimable communication de M. Gilliodts van Severen, décrits comme suit : « Item doe betaelt ten causen van eene chierlike ende heerlike maeltyd ten huuze van Janne Caneel, de welke ghegheven was den prinze van den Romeynen ende alle den landen van oazen natuerliken heere ende prinze hertoghe Philips, als de voorseide Coninc den pays bezworen hadde, coste XXIII lb. V s. III d. »

Vendredi, le repas de poissons (1) s'explique très facilement comme repas maigre.

Une comparaison avec les sources narratives de l'histoire laisse apparaître clairement l'exactitude du dessinateur. Une analyse des chroniques de l'époque donne une autre signification. L'artiste est impressionné par l'instant le plus solennel de l'épisode final, la consécration et le serment prêté par le Prince, c'est le document historique par excellence et le dessin du Banquet complète cette émouvante signification. Que le dessinateur a très bien compris le sens intime des événements ressort, à mon avis, du fait que le personnage principal lève très distinctement la main droite dans le geste propre à la prestation de serment et ensuite de l'attitude du jeune homme agenouillé à l'avant-plan (2).

Si donc le sens (3) de ces dessins se trouve en concordance d'une part avec les récits historiques connus jusqu'à présent, c'est-à-dire que le roi de Rome en assistant publiquement le même jour à un service religieux et en prenant part à un somptueux banquet, rétablit la paix avec ses sujets des Flandres, d'autre part la ressemblance du portrait avec Maximilien, me paraissent des points d'appui suffisamment sûrs pour mon essai d'interprétation et permettre de voir dans la feuille d'esquisse un rappel artistique des fêtes du 16 Mai 1488 sur la Grand'Place et dans la Maison de Jean Caneel à Bruges.

A. WARBURG.

(1) L'idée que ce repas de poissons aurait en quelque façon une signification symbolique plus profonde, n'est pas à repousser d'emblée, quand p. ex. on lit dans Franz : *Die deutsche Messe in Mittelalter* (1902), p. 624, au sujet de l'officiant, que, parce qu'il lit tout bas la prière du Canon, il passe dans la croyance publique pour un légendaire « officiant de poisson », ou dans Wuttke : *Deutscher Volksaberglauben*, (1900), p. 115, on apprend que les arêtes (de tête) du brochet passaient comme instruments de souffrance du Christ. N'y avait-il pas en Bourgogne un « vœu du brochet » ?

Je ne donne ces miscellanées naturellement que comme matériaux bruts, qui doivent aider des collègues plus savamment compétents.

(2) Dans le sens de mon essai d'interprétation l'absence des marques de dignité cependant évidentes de l'évêque suffragant (Gillis de Baerdemaeker : Evêque de Sarepta ; cf. Fris, dans le compte-rendu de la commission royale d'histoire, 1901, p. 564) peut paraître hasardeuse, si on ne veut pas, de façon quelque peu exclusive, interpréter la croix fourchée (paillée) de la chasuble comme étant un pallium ; on pourrait s'attendre à voir également à la place du grand coussin d'autel le document sur lequel le serment fut prêté ; le dessin du reste ne paraît pas très ornemental.

(3) Approprier une illustration à une chronique qui parut réellement plus tard, (ce qui serait plus possible avec des considérations justifiées de critique de style), c'est déjà difficile pour cette raison que, aucune des deux parties — vu que Maximilien ne prêta pas le serment obligé et la révolte flamande devait être considérée en 1492 comme réprimée — n'avait de raison de livrer à la postérité précisément ces événements plus tard avec reproduction illustrée. La publication « Payse » imprimée à Bruges le même jour par Jean Brito (?) (cf. Campbell n° 1373 et Annales de la Soc. l'Emulation, Bruges, 1897, p. 160) est malheureusement perdue.

LE MANUEL D'HISTOIRE DE PHILIPPE VI DE VALOIS ET SES ENLUMINURES.



AI rencontré dernièrement un *Album* de miniatures détachées que j'ai pu acquérir.

Les trente trois feuillets dont il se compose mesurent 0,32 c. sur 0,23 c. ; ils sont à deux colonnes de texte, et à trente trois lignes par colonne, qui ont 0,07 c. de largeur.

Les miniatures, qui ont toutes 0,17 c. sur 0,13 c. excepté la première (0,17 c. sur 16 c.) sont généralement en haut de la page ; d'aucunes pourtant sont surmontées de quelques lignes de texte ; une seule est au bas du feuillet.

A la tête de chaque chapitre est une lettre ornée d'or, de bleu et de rouge. Chaque miniature est entourée d'un double filet noir et or très brillant. En voici la description :

1. *La Création de la femme.* Dieu tient par la main Ève sortant du corps d'Adam endormi dans le Paradis terrestre. Les trois personnages ont des chevelures blondes : Adam et Ève sont nus : le Père Eternel est revêtu d'un lourd manteau vert et bleu et d'une robe rouge vif. Quelques animaux, moutons, lions, bœufs, canards, animent le paysage.
2. *Moïse sauvé des Eaux.*
3. *Mort d'Abimelek.*
4. *Roboam*, roi de Judée, entouré de ses conseillers.
5. *Socrate*, dans la prison d'Athènes, boit la ciguë, entouré de son disciple Euclyte et d'autres personnages.
6. *Combat* entre « Cambises, roy de Perse, qui se fit appeller le second Nabugodonosor » et « Anphasat, le duc de Mède » qui fut vaincu « entre le fleuve de Tigris et le fleuve Euphrates ».
7. *Denis* enlève à Jupiter sa robe d'or et à Esculape sa barbe d'or.
8. *Aristote* enseigne la philosophie à Alexandre « et d'autres fils de Roys et Princes ».
9. *Faits et gestes d'Alexandre*, qui reçoit, assis sur son trône, une couronne présentée par des soldats Romains.
10. *Alexandre et son armée* aux prises avec des animaux sauvages : « le lyon, le tigre, le scorpion, la chauve-soris, la pantere, un dragon à deux têtes.
11. *Zoroaste* lit.
12. *Hyrceanus* invente la charrue, puis présente sa famille au « roy et la reyne degypte ».
13. *Astrubal* est vaincu par les Romains : sa tête est présentée à « hanibal ».
14. *Simon Machabée et les Juifs.* Supplice de Jonathas et de ses deux fils.
15. *Jugurtha.* Cette miniature ; une des plus variées, représente Jugurtha et les « Commissaires de Romme » au milieu d'un paysage africain : sept villes fortifiées dans le « pays des Mores, l'ethiope, la cote de Zama,, la lybie », au milieu du blé et des vignes.
16. *Bataille* entre les Romains et les « Moritaines, Numidiens et Getuliens ».
17. « *Silla* et les gens de Scipion ». Le corps d'Adrianus est brulé devant Utique.
18. *Pompée* se présente devant « Rherusalem ».
19. *Un tribunal*, composé de Cicéron, César et Decius Solanus.
20. *Julius César* envoie un message à Ariovistus.
21. *César* assiège Soissons. Les Romains massacrent les Belges.

- | | |
|--|---|
| <p>22. Dans un champ clos de « Palles en bois », Combat des Français contre César et les Romains.</p> <p>23. César, précédé et suivi de ses troupes, fait son entrée dans la cité d'Arinine.</p> <p>24. César campé avec ses troupes dans le pays de « Thessale ». Pompée en conférence avec les « Roys d'Orient et les sénateurs romains ».</p> <p>25. Couronnement de Cléopâtre.</p> <p>26. Le philosophe Xercès assiste à la naissance de son fils, qui reçoit les soins de la « Ven-</p> | <p>trière ».</p> <p>27. Vue du cours de l'Escaut entre Gand et Bruges.</p> <p>28. Dans le ciel, anges jouant de la harpe, et sur la terre animaux, singe, dragon, éléphant, etc.</p> <p>29. Vue de Rome.</p> <p>30. Un roi joue aux échecs avec un philosophe.</p> <p>31. Brutus en naissant fait mourir sa mère et tue son père en chassant.</p> <p>32 et 33. Histoire d'un trésor qui sert à fonder un hôpital.</p> |
|--|---|

Ces miniatures sont toutes très belles de composition et de couleurs ; elles sont en général parfaitement conservées. Les expressions, attitudes et gestes des personnages sont très expressifs, les draperies d'une belle ordonnance, les décors et surtout les costumes sont somptueux. L'exécution en est très délicate, bien qu'il y ait eu certainement plusieurs artistes ayant participé à cette illustration : par exemple, les scènes d'intérieur sont toujours plus finement traitées que les paysages. Peut-être pouvons-nous supposer que les personnages ont été peints partout par le même artiste, même dans les scènes de plein air dont les détails sont beaucoup moins poussés et finis. Les paysages verdoyants sont très vifs de ton ; au contraire les personnages, philosophes, empereurs, guerriers ou simples comparses présentent une grande variété de coloris, très tendres et très harmonieux : le contraste est frappant.

Ces feuillets proviennent d'un manuscrit français du commencement du XV^e siècle.

Le sommaire du chap. 469 donne cette indication qui date le manuscrit : « Si fu escrit ce présent livre en lan de lincarnation de nostre seigneur jésus christ lan mil quatre cent et seize. »

Nous ne pouvons dire que cette série de trente-trois feuillets forme un fragment de manuscrit, car malheureusement on n'y rencontre que les pages contenant une miniature ; mais le texte est cependant encore assez important pour permettre au lecteur d'y trouver une partie au moins des commentaires.

En effet chaque miniature représente le sujet traité dans un des chapitres de ce manuscrit, qui paraît être une copie de la chronique dite : « *Le Manuel d'Histoire de Philippe VI de Valois, roi de France*, » étudiée par M^r C. Couderc dans les « *Etudes d'Histoires du Moyen-Age* ».

Un moine de St Denis paraît d'après M^r Couderc, être l'auteur de cette chronique, qu'il écrivit sur l'ordre de Philippe VI de Valois vers 1326. Puis Guillaume Sagnet, qui fut un des hommes de confiance de Charles VII, semble avoir abrégé ce *Manuel*, après l'avoir traduit en latin et l'avoir modifié au commencement du XV^e s. (*)

(*) C. Couderc
Paris, L. Cerf.
1896.

Or notre première page dont la miniature représente la *Création du Monde* avec le Père Éternel, Adam et Ève dans le Paradis Terrestre, le tout entouré d'une belle bordure de rinceaux et de feuillages, reproduit le commencement du texte d'une des nombreuses copies de ce *Manuel*.

« Au commencement



MINIATURES

FIG. I. Jeu d'échecs

FIG. III. Le siège de Soissons

FIG. II. Le royaume de Numidie

FIG. IV. Les villes de Gand et de Bruges

« Au commencement si comme les cripture tesmoigne, Dieu créa ciel et terre selon le sdocteurs et les saints, en une masse confuse laquelle ils appelèrent matière sans forme et toutes les choses corporelles qui adonc furent faites et les quatre éléments estaient assemblés... »

Notre texte trop réduit ne présente pas d'autres passages pouvant être rapprochés de ceux du texte primitif donnés par M^r Couderc. Mais quelques unes de nos miniatures paraissent se rapporter à certaines parties du *Manuel* citées par ce savant, par exemple le « *Jeu d'échecs* », (Pl. I, Fig. I.)

Cette chronique eut un très grand succès, puisque M. Couderc en peut décrire vingt six copies faisant partie des bibliothèques publiques de France et de l'Etranger : quinze à la Bibliothèque nationale, des XIV^e et XV^e siècles ; une à Chartres du XV^e siècle ; deux à Vienne des XIV^e et XV^e s. ; une à Londres du XIV^e s. ; etc.

Mais aucune de ces copies n'est enluminée. Or pouvons-nous attribuer à une copie du *Manuel d'Histoire* exécutée au commencement du XV^e siècle les trente-trois feuillets avec miniatures réunis dans notre album ? Nous n'avons pas les éléments pour le faire avec certitude ; mais les deux textes de la première page, absolument concordants, peuvent nous permettre cette hypothèse.

Les trente-trois feuillets contiendraient-ils les seules miniatures faites pour ce *Manuel d'Histoire* ? Dans ce cas, on aurait une fois de plus à déplorer le vandalisme des amateurs de miniatures qui ont si souvent, dans les siècles passés, mutilé ainsi les textes les plus intéressants pour l'histoire.

Nous voyons ici comment un miniaturiste interprétait un texte donné.

Au chapitre XXVI le roi Roboam préside un conseil composé, à gauche, des Anciens dont les têtes sont ornées du Chaperon des juges du XV^e siècle et, à droite, des Jeunes. Ceux-ci sont coiffés de la barette carrée, insigne des lettrés.

Dans un autre chapitre, Aristote armé d'un paquet de verges, comme tout bon professeur du XV^e siècle enseigne la philosophie à « *Alexandre et autres escoliers fils de roys* ». L'un d'eux porte sa couronne au bras droit.

La miniature du XVI^e chapitre nous montre sous le nom de Royaume de Numidie, la « libie, l'éthiopie, la cité de Zama, la Numidie la haute, les rois nègres de mauritanie » au milieu des blés et des vignes. (Pl. I, Fig. II.)

Ou bien encore au CCC^e chapitre, Jules César, la couronne impériale sur la tête, met le siège devant Soissons et s'y sert d'une catapulte ; les soldats romains revêtus d'armures de chevaliers français, mais combattant à pieds, « massacrent les belges » pendant qu'un chien court dans une forêt un lièvre aussi gros que lui. (Pl. I, Fig. III.)

Il n'y a, il est vrai, dans tout cela que les licences habituelles des miniaturistes du Moyen-Age, dont les œuvres nous démontrent à tout moment l'érudition la plus fantaisiste.

Mais la miniature représentant Gand & Bruges, Pl. I, Fig. IV, ne nous permet-elle pas d'accuser notre artiste d'ignorer sa géographie contemporaine et la topographie d'un pays peu éloigné de Paris, cependant en rapports constants avec la grande Ville où fut composé notre manuscrit en 1416 ?

Ne connaissait-il

Ne connaissait-il pas les Flandres, ou les notions qu'en avaient alors les Parisiens permettaient-elles à un de leurs concitoyens de mal représenter le cours de l'Escaut et de la Lys ?

Que nous montre en effet cette miniature ? La Lys et l'Escaut semblent passer entre les villes de Bruges et de Gand, pour de là atteindre la mer par deux estuaires différents, près de la petite ville de l'Ecluse. N'est-ce pas de la pure et simple fantaisie ? Faut-il croire à une simple erreur du dessinateur qui aurait dû écrire la « rivière du liz » à la place de la « rivière escaut » et réciproquement ?

Enfin l'artiste a-t-il voulu simplement donner la silhouette des châteaux forts des deux vieilles cités flamandes telles qu'ils (*) pouvaient se présenter alors à ses yeux ou à ceux de ses contemporains ?

(*) La *Raccolta de le più illustri città* de 1575, si utile dans nombre de cas analogues, ne peut ici nous donner aucun renseignement.

Mais si nous avons été ainsi arrêté par l'étude de notre miniature et si nous avons dû élever plus que des doutes sur son exactitude en tant que document géographique du XV^e siècle, nous sommes heureux, en faisant connaître le texte qui accompagne cette vue, de constater combien les éloges que notre auteur prodigue dès 1416, à ces villes auront l'approbation unanime des amis et des admirateurs de ce pays si prospère et si heureux dans son passé comme dans son présent.

Le III^e lxii^e parle de Flandres. « Flandres est une province de France, « est assise sur la rive de la mer, si a alemaigne devers orient, Angleterre « vers septentrion, la mer de France devers occident et france et bour- « goigne par devers midy. Flandres combien quelle soit petite quant asiette, « toutefois est bonne terre et pleine de biens moult singuliers car elle est « pleine de toutes bonnes pâtures de bœufs, de brebis et d'autres betes et y a « moult de bonnes villes dont les principales sont gand et bruges. Il y a plu- « sieurs grans pors de mer sicomme l'escluse, le Dam et aultres. Il y a bonnes « rivières sicomme l'escaut et la lys. Flandres est grandement peuplée et « armée. Il y a belles gens et fors qui font grant génération et sont riches et « marchand de toutes choses. Les gens de Flandres généralement ont beaux « et meur visaiges et piteux [pitoyable] cuer et douls langage, ils ont bon « maintien et honneste habit ; paisibles en leur pays et loyauls en étranger. « En Flandres a bons ouvriers de draps de layne sur tous autres car par « leur art ils pourvoient de drap à une grande partie du monde. »

C'est aussi juste et aussi vrai en l'an 1913 qu'en 1416.

ALBERT ROSSET.

NOTES SUR LES VAN EYCK (1)

(QUATRIÈME ARTICLE)

REMARQUES SUR " THE VAN EYCK AND THEIR ART " DE JAMES WEALE ET M. BROCKWELL. (*)



J. Weale vient de donner de son « Hubert and John van Eyck » une édition accessible à la bourse de lecteurs plus nombreux. Ceux-ci doivent l'en remercier.

A cause de l'état de sa vue, il a accepté la collaboration de M^r M. Brockwell, pour la refonte de l'ouvrage. La responsabilité du livre reste évidemment à M^r Weale, qui a dû tout au moins relire et discuter ou approuver.

Les changements qui nous ont le plus frappé concernent l'attribution, à Hubert ou à Jean, des ouvrages aujourd'hui conservés. M^r Weale, s'appuyant en partie sur des remarques de Tschudi et d'Otto Seeck, en partie sur des rapprochements faits par lui, avait attribué à Hubert van Eyck les ouvrages suivants :

— Tout le retable de Gand, sauf l'*Adam*, l'*Eve*, les *Anges chanteurs* et les *Anges musiciens* ; — le *S^t François* de la coll. J. Johnson ; — les *Trois Marie* ; — le *Calvaire* de Berlin ; — la *Vierge au Chartreux*, Rothschild ; — le *Donateur* de Copenhague ; — le triptyque de Dresde ; — le *Portrait d'homme* d'Hermanstadt ; — la *Vierge dans une église* du musée de Berlin ; — la *Vierge au Chancelier Rolin*, du Louvre.

Sauf les *Anges musiciens*, (que nous attribuons à Hubert et non à Jean), nous étions arrivé par une autre voie, celle de l'examen de l'*exécution*, à la même conclusion que M^r Weale pour les ouvrages cités. Mais, dans la 2^e édition, M^r Weale accepte comme les seuls Hubert authentiques le *Donateur* de Copenhague et les *Trois Marie* ; les autres n'étant plus, pour lui, que de « Hubert ou Jean », ou même parfois des copies.

Il nous paraît d'autant plus nécessaire de dire notre avis sur les ouvrages à propos desquels nous ne sommes pas d'accord avec M^r J. Weale, que nos opinions, énoncées sur *toutes* les peintures attribuées à chacun des deux frères, ont été très rarement citées dans cette 2^e édition, alors que notre *Hubert et Jean van Eyck* (1910) avait paru dans l'intervalle ; omission d'autant plus

(1) Voir Les Arts Anciens de Flandre, T. V. Fascicule I, p. 13. Fascicule III, p. 130. T. VI. Fascicule I, p. 33.

(*) Londres, John Lane.

d'autant plus inexplicable, que l'auteur cite dans son livre les moindres opinions émises par *tous* nos confrères, et jusqu'à leurs erreurs ou distractions de menu détail.

p. 65. Au sujet du retable, l'auteur rappelle seulement le titre de notre note : « L'inscription latine du retable de Gand, 1905 », note dont nous avons modifié certaines conclusions dans notre livre, non cité. Il eût été bon de signaler le passage (p. 37 à 43) où nous attribuons à Hubert tout le retable, sauf l'*Adam*, l'*Eve* et les *Anges chanteurs*, et où nous disons que les *Anges chanteurs* sont, par l'exécution, de l'idéaliste Hubert.

Même page, M^r Weale, renonçant à attribuer les *Anges chanteurs* et les *Anges musiciens* à Jean, n'accorde plus à celui-ci que l'*Adam*, l'*Eve* et « les revers extérieurs de ces deux volets ». Un examen minutieux de l'exécution nous a prouvé que ces deux revers sont de la *main* du frère aîné, comme le reste de la chambre dont ils font partie et tout l'extérieur du retable.

P. 67. M^r J. Weale attribue à Hubert, sans hésitation, le *Donateur* de Copenhague. A notre avis, l'œuvre a été conçue par Hubert, mais l'exécution, un peu dure et moins adroite, est de Petrus Christus-le-Vieux, l'auteur du *Calvaire d'Anhalt* (et non celui de la *Mise au Tombeau* de Bruxelles).

P. 75. Le *Portrait d'un orfèvre* (Gymnase d'Hermanstadt). « Hubert ou Jean ». Pour nous, Hubert. Exécution grasse, douce, à larges *luisants*. (p. 113-114).

P. 80. L'*Homme à l'œillet* de Berlin. Dans notre livre, p. 153 à 157, nous donnons les motifs, tirés de l'exécution, qui en font pour nous le plus parfait des portraits peints par Jean. M^r J. Weale n'a pas énoncé les motifs qui lui font dire : « Probablement par Hubert ».

P. 87. A propos du triptyque de Dresde, M^r J. Weale veut bien citer notre passage sur la forme du collet du donateur, forme qui n'a existé que de la fin du XIV^e siècle à 1410. Voir, p. 90 à 93, nos motifs en faveur de l'attribution du triptyque entier à Hubert. M^r W. ne nous cite pas.

P. 87. La *Vierge-Rolin*, du Louvre. « Peut-être par Hubert ». Nous avons dit, p. 119-124, notre avis, non cité, qui est que la Vierge, l'enfant et l'ange sont de Jean ; l'architecture et le paysage, d'Hubert ; et que le donateur a été au moins dessiné par Hubert.

P. 93. Le *S^t François* de Philadelphie et, p. 165, le *S^t François* de Turin. L'auteur et M^r Br. disent que, pour le premier, « en bloc, la préférence, peut être donnée à Hubert », mais que « rien n'empêche qu'il ait été peint par Jean, travaillant sous l'influence d'Hubert ou d'après une esquisse de son frère ». Le second est mis dans les « copies, variantes et imitations ». Nous n'avons vu le premier qu'en photographie ; mais l'exécution du second, *empâtée dans les étoffes et les chairs*, ne peut être que d'Hubert.

P. 98. L'*Annonciation* de l'Ermitage. « Plutôt par Jean que par Hubert. (Weale et Brockwell) ». En 1910, après vérification, nous avons dit, p. 80 à 84, que, par l'exécution en demi-pâte, très douce, avec petits *coups de lumière*, c'est un pur Hubert. M^r W. n'a pas cité ce passage.

P. 112. L'*Homme au turban* de la National Gallery. Nous y avons vu l'autoportrait de Jean vers 47-48 ans. M^r Weale, nous citant, ajoute : « Cette vue peut être

vue peut être écartée (dismissed) sans discussion ». Le dédain est-il un argument ? Nous reprendrons cette importante question avec de nouveaux documents.

P. 157. Le *Calvaire* de Berlin. « Un grand nombre le croient postérieur aux van Eyck ». Nous avons énuméré, (p. 98 à 100) les motifs, non cités par M^r Weale, favorables à Hubert.

P. 167. La *Vierge et l'enfant dans une église*, du musée de Berlin. « Copie d'un original disparu ». Nous avons dit (p. 107 à 110) : « Exquis petit chef-d'œuvre — délicate merveille... Voyez seulement la tête de la Vierge, son modelé sans à-coups, ses *caresses de lumière*... Hubert ! » Rendue à Hubert dès 1902 par plusieurs critiques, y compris M^{rs} Weale et Hulin. M^r W. ne dit pas les motifs de sa conversion.

P. 183. Le *Donateur* de Leipzig. « Copie ou imitation ». L'auteur n'a pas cité notre opinion, qui est que l'œuvre est de haute qualité, identique par l'exécution à maintes têtes des figures de l' *Adoration de l'Agneau* (p. 77-80). Pour nous, donc, Hubert.

P. 187. *Portrait d'un moine*, Montauban. « Nous n'avons pas vu cette peinture, qui, à en juger par l'illustration dans Durand-Gréville (p. 95), semble être de petite importance ». Pour nous, œuvre de grande valeur. C'est aussi l'opinion de M^r Brédus, qui le trouve digne de Memling, et de M^r Gonse, qui le compare « à certains portraits de J. van Eyck ». Ces deux bons juges ont exprimé leur opinion après avoir vu l'original.

P. 195. Nous avons fait, ici-même, un calcul de probabilités destiné à prouver qu'il y a des milliards de chances contre une pour que les tableaux d'Hubert ne soient pas tous détruits. M^r W. dit à ce propos : « Il est difficile d'aller plus loin dans la voie des conclusions imprudentes (unwise) basées sur des suppositions hasardeuses (unsafe) et obtenues avec l'aide de formules mathématiques qui, appliquées à ce cas, sont purement antiscientifiques (purely unscientific) ». Nous affirmons que le calcul des probabilités s'applique légitimement aux chances de destruction de deux groupes d'objets soumis, par leur nature, à *des chances identiques*, tels que les œuvres de deux frères qui ont peint sur les mêmes panneaux, avec la même technique à l'huile, au moins depuis 1400-1410.

M^r Weale a écrit dans la préface de sa seconde édition : « Si quelqu'un remarquait quelque omission, il (l'auteur) serait très obligé à ceux qui la lui signaleraient ». C'est nous qui resterons son obligé si, tenant compte de nos indications, il veut bien, dans l'édition prochaine, nous traiter comme tous nos confrères en van Eyck, dont il a cité toutes les opinions.

La place nous manque pour dire, à côté des ces remarques, tout le bien que nous pensons des travaux de M^r J. Weale sur les van Eyck. Mais nous avons si bien rempli ce devoir dans notre *H. et J. van Eyck* de 1910, qu'un critique anglais nous a loué de la « courtoisie » et de la « modestie » avec lesquelles nous avons « reconnu la supériorité de M^r J. Weale ». De ce jugement à deux tranchants, qu'il nous soit permis de retenir le légitime témoignage accordé à notre courtoisie.

E. DURAND-GRÉVILLE.

LA DERNIÈRE CÈNE DE BALTHASAR MATHYSENS A LA SOPERGA.



'EST bien par hasard que j'ai su qu'un artiste anversois du nom de Balthazar Mathysens avait peint une *Dernière Cène* conservée dans la Bibliothèque de la Soperga de Turin.

M'étant arrêté pour quelques jours, en Septembre dernier, à Turin, je me décidai à visiter la Soperga qu'il ne m'avait pas été donné de voir lors de mes séjours antérieurs dans l'antique capitale des Taurini. Mais avant d'y monter je cherchai à recueillir dans diverses publications quelques renseignements précis sur la célèbre basilique. On sait que c'est du haut de cette colline, où se trouvait une petite chapelle de Notre-Dame des Grâces, que le 4 Septembre 1706, Victor-Amédée II, qui devint le premier roi de Sardaigne, examinant avec le prince Eugène de Savoie la situation des troupes françaises qui assiégeaient Turin depuis le 12 Mai sous le commandement de François d'Aubusson, — à la mort de Charles II pendant la longue guerre de la succession d'Espagne, Victor-Amédée était parmi les prétendants comme petit-fils de Cathérine, fille de Philippe III et s'était allié avec l'Autriche contre la France et contre l'Espagne — fit en présence de ses soldats, à Notre-Dame des Grâces le vœu de lui élever une splendide basilique, si, par son intercession, Dieu lui accordait la victoire sur les Français. « *Ah ! dit-il dammi, o gran Madre di Dio, ch'io disperda collagiu quell'oste nemica e in testimonianza della grazia, io, Ti faro sorgere un*

(*) Soperga e la sua ferrovia funicolare. Torino, Casanova 1885, p. 14.

(*) Né à Messine 1685 † à Madrid, 1 février 1736.

(*) p. 48.

magnifico tempio (*). Victor-Amédée infligea aux Français le 6 Septembre une défaite décisive à la Madonna di Campagna à 3 kilomètres de Turin et à la suite de cette victoire Turin fut délivrée. Ce fut au célèbre architecte Philippe Juvara (*) que le prince confia la construction de la basilique. Il y travailla de 1717-1731, et depuis 1778, ce fut à la Soperga que les princes de la famille de Savoie furent enterrés, alors qu'auparavant l'abbaye d'Hautecombe, située non loin d'Aix-les-Bains aux bords du lac Bourget, leur servait de lieu de sépulture. Or, au milieu de ces recherches, je suis frappé par la notice suivante que je rencontrais dans la brochure de la Soperga que je viens de mentionner : (*) dans la Bibliothèque... *nell' antisala vi è una gran tela del celebre Baldassare Mattheus d'Anversa, raffigurante l'Ultima Cena, che proviene dal vicino Eremo dei Camaldolesi, dove per circa due secoli vissero nella quiete*

nella quiete e nello studio i seguaci di San Romualdo. » Cet ermitage des Camaldules, fondé par le duc Charles-Emmanuel I de Savoie, situé derrière la villa de la Reine sur une déclivité du Monveglio, à deux kilomètres de Turin, renfermait de nombreux objets d'art. Il fut supprimé par décret du 23 Janvier 1801, déclaré propriété publique et ses richesses artistiques dispersées, notamment les belles sculptures sur bois du frère Don Carlo Amedeo Botto de Turin (*) qui depuis 1822 décorent la sacristie de Volpiano (*). Cette notice sur Mattheus piqua vivement ma curiosité ; et, étant monté à la Soperga, je finis, après de nombreuses démarches, à me faire ouvrir les portes de la Bibliothèque où, non dans l'*anti-sala* comme le dit la notice, mais dans la grande salle, j'ai pu admirer et examiner le tableau à mon aise.

(*) † 19 août 1682.
(*) P. T. RENZIO DORI. *Un tesoro artistico sconosciuto in : Almanacco di Torino, Casanova, 1881 p. 25-30.*

Avant de le décrire, disons le peu que nous sommes parvenu à savoir du peintre anversois. Il nous est quasi complètement inconnu, et les quelques indications que je puis fournir je les dois en grande partie aux recherches qu'a eu l'amabilité de faire pour moi mon savant ami Dr Lorenzo Rovere de Turin, par l'intermédiaire duquel j'ai aussi pu obtenir de l'administration de la *Casa Reale* l'autorisation de faire photographier le tableau. Il m'est agréable de témoigner ici à M. Rovere l'expression de ma vive reconnaissance, car sans lui il m'eût été impossible de faire connaître un tableau d'un maître flamand d'une grande valeur artistique et qui était complètement inconnu jusqu'à maintenant. Les Liggeren (*) nous apprennent qu'un Balthasar Mathysens fut reçu maître de la Gilde de St Luc en 1647 et qu'il était wijnmeester, donc fils de maître. Ce peintre doit être identique avec celui que la notice appelle Baldassare Mattheus et auquel VON WURZBACH donne le nom de Balthazar Matthieu (*). Il le dit travaillant à Turin 1656 et mentionne d'une manière dubitative (*angeblich*) qu'une Cène de ce maître se trouve dans le réfectoire de l'Ermitage à Turin. En fait, il est certain qu'il fut reçu maître à Anvers en 1647 et que par après il émigra et s'établit à Turin. Les Liggeren renseignent bien, pour la même époque, des peintres du nom de Mattheusens, Mattheus, Matthieu, mais sans indiquer leur prénom. Comme à l'année 1647 nous trouvons un Mathysens avec le prénom de Balthasar nous croyons que c'est bien celui-ci que nous devons identifier avec celui de Turin.

(*) II 186, 192.

(*) *Niederl. Künstler-Lexik.* II, 125.

En Italie les renseignements au sujet de notre peintre sont fort clairs. Grâce aux recherches de M. Rovere je puis donner les indications suivantes :

FRANCESCO BARTOLI (1) écrit : *Nel refettorio* (de l'ermitage des Camaldules) *è il considerabile quadro esprimente la Cena di Cristo cogli Apostoli, di Matteo d'Anversa che vi lascio il suo nome così « Mattheus Antwerpiensis.* » D'après Bartoli le tableau serait donc signé. Pour ma part je n'ai pas remarqué la signature et M. Rovere n'en a pas découvert non plus. Seulement le tableau est exposé à une hauteur d'environ trois mètres, et il faudrait un examen de détail au moyen d'une échelle pour vérifier l'exactitude de l'indication de Bartoli. La signature présenterait ici un certain intérêt vu que par là nous saurions comment l'artiste orthographiait son

(1) *Notizia delle pitture e sculture ed architetture che ornano le chiese e altri luoghi pubblici di tutte le più rinomate città d'Italia. I. Il Piemonte.* Venise, 1776. p. 20-21.

orthographiait son nom depuis son séjour en Italie, car plus d'un de nos flamands modifiaient en Italie l'orthographe de leur nom afin d'en faciliter la prononciation aux Italiens.

(*) *Storia pittorica della Italia*. Milan, 1831, vol. XI, p. 161.

LANZI (*) parle aussi de la Cène du réfectoire de l'Ermitage, la dit *pregiata molto* et ajoute que *Baldassare Matthieu d'Anversa si trova dichiarato pittore di corte*. M. Rovere croit que Lanzi a obtenu ce renseignement du Baron Vernazza, un piémontais du 18^e siècle qui était un infatigable fouilleur d'archives.

CASALIS dans son *Dizionario geografico, storico, commerciale degli Stati di S. M. il Re di Sardegna* (*) dit : *nel refettorio* (de l'Ermitage) *vedesi la famosa Coena Domini su tela, opera di Baldassare Matthieu di Anversa pittore alla corte di Savoia. Questo quadro veniva dipinto nel 1657 per l'Eremo dei Camaldolesi che sorgeva su questa collina*. Enfin en 1875 M. G. CLARETTA dans ses *Notizie artistiche sul regno di Carlo Emanuele II* (*) écrit : *Baldassare Matthieu il 30 Gennaio 1654 fu nominato pittore palatino con l'assegnamento di due mille lire di stipendio*.

(*) vol. XXI, p. 96.

(*) *Atti della Società d'Archeologia e Belle Arti per la provincia di Torino* I, p. 79.

Seulement M. Claretta n'indique pas la source où il a puisé ce renseignement ; probablement qu'il l'aura trouvé dans les *Archivi Camerali* de Turin.

De tout ceci on est en droit de conclure que Balthasar Matthysens a dû quitter Anvers vers 1650 vu que déjà en 1654 il était nommé peintre de la cour de Charles-Emmanuel. Cette nomination prouve qu'il avait su bien vite se faire une réputation d'un homme expert en son art et qu'il avait dû produire plus d'une œuvre remarquable. Des recherches ultérieures pourront peut-être en faire découvrir quelques-unes surtout dans les églises de Turin et des environs où se trouvent bon nombre de toiles de maîtres inconnus. Actuellement la seule œuvre que l'on puisse lui attribuer avec certitude est la Cène de la Soperga laquelle y aura sans doute été transportée lorsque l'Ermitage (actuellement une succursale du Séminaire de Turin) fut supprimé en 1801. Cette toile a dû être bien vite très favorablement appréciée. Ce qui le prouve c'est que, dans une salle du Séminaire archiépiscopal de Turin, s'en trouve une réplique contemporaine et de même dimension ; son état de conservation laisse assez à désirer. Heureusement qu'il n'en est pas de même de l'original lequel est fort bien conservé. La toile a 5 m. sur 2 m.

Le moment que l'artiste a choisi pour représenter la Cène est, me paraît-il, celui décrit par S^t Luc (*) : *Puis Il prit le pain, et ayant rendu grâces Il le rompit, et le leur donna, en disant : ceci est mon corps qui est donné pour vous : faites ceci en mémoire de moi. Il prit de même la coupe après le repas en disant : Cette coupe est la nouvelle alliance en mon sang, qui sera répandu pour vous. — Au reste la main de celui qui me trahit est avec moi à cette table*. Le Christ assis derrière la table tient de la gauche le pain qu'il bénit de la main droite en même temps qu'il lève les yeux au ciel. Les apôtres expriment les uns leur étonnement, d'autres réfléchissent ou s'interrogent réciproquement au sujet des paroles que le Maître vient de prononcer. L'expression de leurs physionomies

(*) XXII, 19-21.

LA SOPERGA



LA DERNIÈRE CÈNE

physionomies prouve qu'ils ne connaissent pas encore la trahison de Judas lequel est assis tout seul à gauche au bout de la table drapé dans un large manteau le dos tourné au Christ, le menton posé sur le bras droit et retenant de la main gauche un grand chien qui veut sauter sur lui comme pour le mordre. La physionomie exprime l'effroi; il semble réfléchir sur la scélératesse, l'infamie de sa trahison. Les têtes des autres apôtres sont aussi fort expressives. Leurs sentiments, tout en étant les mêmes, sont rendus cependant d'une manière différente.

On dirait que l'artiste a pris un même modèle pour plus d'un apôtre. Le cénacle est représenté par une grande salle à colonnes cachées en partie par un large velum. La lune apparaît au fond à travers deux colonnes, mais sa couleur blafarde ne semble pas éclairer notablement la scène. Les apôtres sont assis autour d'une table rectangulaire sur laquelle on remarque au milieu un calice placé devant le Christ. A chaque bout de la table se trouve un chandelier allumé dont la lumière éclaire les physionomies des personnages. Il y a là un effet de jeu de lumières vraiment remarquable et admirablement réussi. Devant la table à côté de Judas, un apôtre met une cruche dans un bassin de cuivre fort finement travaillé comme pour y puiser le vin nécessaire à la troisième coupe ou calice de bénédiction qu'on buvait avant les derniers chants. C'est en effet au moment où le repas touchait à la fin que Jésus prit un des pains azymes et, l'ayant rompu, rendit grâces, le bénit et prononça les paroles eucharistiques. Directement après le vin devait être versé dans le calice pour la troisième coupe et c'est alors que le Christ prononça les paroles « *Buvez en tous, ceci est mon Sang* ». On voit par conséquent que l'artiste a cherché à présenter complètement l'institution de la Sainte Eucharistie. La bénédiction du pain et la préparation pour la bénédiction du vin. On remarque encore, devant la table, un grand vase de cuivre, aussi finement travaillé que le bassin, et un panier d'osier rempli de fruits. Au fond de la salle à droite sur une cheminée, sont placées les deux tables de la Loi entourées de deux grands chandeliers allumés qui les éclairent et projettent en même temps une vive lumière sur les deux apôtres assis devant la cheminée. Sur quelques tableaux, ainsi sur la Fontaine des Eaux Vives, ou Triomphe de l'Eglise sur la synagogue du Musée du Prado, que M. Weale considère comme une copie peu parfaite du tableau original disparu de Jean Van Eyck ornant jadis l'autel de la Chapelle de St Jérôme de la Cathédrale de Valencia, (*) on remarque du côté de la synagogue des textes hébreux transcrits sur des banderoles. Ainsi ici aussi l'artiste a transcrit sur les deux tables en lettres hébraïques un mot de chacun des dix commandements selon la forme qu'ils ont dans le chapitre V du Deutéronome. Ainsi : Je (suis le Seigneur), il n'y a point de Dieu sinon moi — je — tu n'iras point, — tu ne tueras point... Quelquefois l'artiste choisit le premier mot, d'autre fois un mot quelconque de la phrase, mais il y a un mot emprunté à chaque commandement. Il me paraît que l'artiste, par la représentation des tables de la Loi éclairées par deux chandeliers tout aussi bien que l'est la table du repas, a voulu signifier que l'Alliance ancienne était maintenue mais complétée et vivifiée par l'Alliance nouvelle de la Sainte Eucharistie.

Tel est l'ensemble

(*) WEALE,
Revue de l'archéologie,
1900, p. 284.

Tel est l'ensemble de cette grande toile qui produit un effet saisissant. L'œuvre est grandement conçue, largement dessinée, le coloris est éclatant et présente toutes les qualités du coloris flamand. Bien flamande aussi est la manière dont tous les personnages sont drapés ; mais, à côté d'un réalisme du meilleur aloi, on constate surtout dans l'expression des figures, ainsi de St Jean, déjà un certain idéalisme lequel indique une influence italienne ; le peintre italien qui semble avoir le plus inspiré la manière de notre artiste me paraît être Guido Reni. (*) Le tableau se distingue par une vraie vie sans cependant être mouvementé !

(*) 1575-1642.

Il nous reste à rechercher jusqu'à quel point l'artiste a fait preuve, dans la conception du tableau, d'originalité, et s'il ne s'est pas inspiré d'œuvres antérieures. Ici le doute ne me paraît pas possible. Le tableau a été conçu sous l'influence de la célèbre Cène de Rubens. Comme il était inconnu jusqu'ici, ou du moins qu'il n'avait jamais été publié, je crois qu'il peut être utile d'insister quelque peu sur les ressemblances ainsi que les dissemblances que présentent les deux œuvres.

(*) Rubens, p. 331, 540.

L'histoire du tableau de Rubens est connue et M. Max Rooses (*) l'a apprécié avec ce sens critique qui caractérise ses écrits. Il fut peint en 1632 pour l'autel de la confrérie du St Sacrement de l'église St Rombaut à Malines aux frais de Cathérine Lescuyer en souvenir de son père. Elle le paya 1000 florins. L'autel avait une prédelle divisée en deux panneaux représentant l'*Entrée de Jésus à Jérusalem* et le *Lavement des pieds*. Le tableau fut gravé par Boëtius à Bolswert. Une esquisse de la main de Rubens en est conservée au Musée de l'Ermitage à St Pétersbourg.

(*) MAX ROOSES, Rubens, et ADAMA VAN SCHELDEMA. *Ueb. die Entwicklung der Abendmahlsdarstellung*. Leipzig, 1912, p. 149, et suiv.

(*) PROT. RAPP. à M. le Ministre de l'intérieur sur les tableaux enlevés à la Belgique en 1794. Bruxelles, 1883, p. 52, 321.

(*) n° 164-165.

D'après celle-ci il fut exécuté par un élève du maître, Joost van Egmont ; mais achevé, surtout pour ce qui concerne l'effet de lumière, par Rubens lui-même. En 1794 les Français l'enlevèrent de St Rombaut pour le transférer au Louvre ; mais il ne fut pas rendu en 1815 (*). On dit que les panneaux de la prédelle se trouvent actuellement au Musée de Dijon. Lorsque je visitai ce musée l'an dernier, mon attention ne fut pas appelée sur ces tableaux, je ne puis donc que recourir au catalogue de ce musée qui date de 1883 (*) et renseigne à côté d'une esquisse de la Cène uniquement une esquisse de l'*Entrée de Jésus à Jérusalem*, disant que les deux sont de l'Ecole de Rubens et furent envoyés par le gouvernement avant 1814. Je n'ai pas à rechercher ici à résoudre la question vu qu'elle n'a qu'un rapport bien éloigné avec le sujet qui nous occupe. La Cène fut échangée par le Louvre avec le Musée Brera de Milan en 1813 ainsi que d'autres tableaux contre, entre autres, la Madone de la Famille Casio de Boltraffio et la

(*) RICCI & VALLERI *Catalogo della R. Pinacoteca di Brera*. Bergamo, 1905, p. 358.

(*) 1542-1544. Cf. mon *Juste de Gand* p. 22.

(*) ROSENBERG Rubens. Stuttgart 1906, p. 466 ne l'admet pas non plus.

(*) p. 541.

(*) n° 215 du Catalogue et BUSCHMANN, *Jordaens*, Bruxelles, 1905, p. 114.

Prédication de St Etienne à Jérusalem de Carpaccio. (*) La Cène de Rubens a 2,50 m. de large sur 3,04 m. de haut. Elle est donc en hauteur alors que celle de la Soperga est en largeur. Crowe et Cavalcaselle disent que Rubens s'était inspiré pour cette œuvre de la Cène du Titien de la Galerie d'Urbino (*). J'avoue ne remarquer aucun rapport entre les deux œuvres. (*) M. Max Rooses (*) de son côté croit que Jordaens s'est inspiré du tableau de Rubens pour sa Cène du Musée d'Anvers (*). Je ne saurais partager cette manière de voir. La disposition diffère notablement et le moment choisi par Jordaens n'est pas l'Institution de la S^{te} Eucharistie comme chez Rubens, mais

Rubens, mais bien la déclaration de la trahison de Judas sous la forme transmise par St Jean (*). « *C'est celui-ci à qui je présenterai du pain que j'aurai trempé. Et ayant trempé du pain Il le donna à Judas Iscariote, fils de Simon.* » Par contre les ressemblances entre la Cène de Rubens et celle de Mathysens sont nombreuses, quant à l'invention générale. Le moment choisi par les deux artistes est le même. Dans les deux, l'expression des Christ est quasi identique de même que la pose de ses mains. Chez l'un et chez l'autre Judas est assis du même côté et cherche à éviter la vue du Maître. Le type même de Judas, l'expression de ses yeux sont tels que l'un est presque une copie de l'autre. Les deux maîtres ont cherché à produire un effet de lumière au moyen des chandelles allumées, et à l'estomper par un velum. Je ne saurais dire chez lequel des deux l'effet de lumière est le mieux réussi. Il faudrait pouvoir placer les deux œuvres l'une à côté de l'autre pour en décider. En fait d'effet de lumière Rubens a produit une œuvre quasi parfaite, et il ne s'est peut-être dépassé en ce genre, comme le remarque M. Max Rooses, que dans sa Judith présentant la tête d'Holopherne à une vieille femme du Musée de Brunswick. (*) Je ne sais cependant si dans le tableau de la Soperga l'effet produit n'est pas plus éclatant, plus saisissant, moins à cause de la maîtrise respective des artistes que par suite du fait que le tableau de Mathysens se présente en largeur et qu'ainsi l'effet se produit sur un espace plus étendu. (*) XIII, 26.

Dans tous les cas c'est la Cène de Rubens qui a donné à Mathysens l'idée première de la conception de son œuvre. Le tableau ayant été exécuté en Italie, je suppose que notre artiste, alors qu'il était encore dans sa patrie, a pris des croquis de certains tableaux, parmi lesquels je placerai la Cène de Rubens dont il ne fut cependant pas l'élève, car il ne fut reçu maître qu'en 1647 et Rubens mourut en 1640, mais dont certes il a étudié de nombreuses œuvres. L'identité du type de Judas m'autorise même à supposer qu'à côté d'une esquisse générale du tableau de Rubens il a fait une copie de son Judas. Seulement malgré ces ressemblances indéniables, Mathysens, tout en s'inspirant de Rubens, tout en lui empruntant certaines données, a produit une œuvre vraiment originale et l'a achevée avec beaucoup plus de soin que ne le fit Rubens pour son tableau de Malines. Le fait nouveau qu'il introduit c'est l'apôtre qui va puiser du vin dans le bassin pour la troisième coupe : de cela nulle trace chez Rubens et cette innovation précise davantage le moment choisi par l'artiste. Dans l'un et l'autre tableau on retrouve un chien. La présence du chien ne présente par lui-même rien d'extraordinaire. Depuis la Renaissance on le retrouve dans presque toutes les Cènes des peintres flamands et même quelquefois dans les toiles italiennes. Le chien n'y est que l'animal qui happe les miettes tombant sous la table.

Ce sont presque toujours de petits chiens. Tels on les remarque dans la Cène du 16^e siècle de l'Eglise de St Quentin de Louvain, (*) dans celle de Henri met de Blès de la Collection Kauffmann de Berlin, (*) dans celle de Lambert Lombard, alias Pierre Coecke, du Musée de Bruxelles et dans ses nombreuses répliques ou copies de Liège et d'ail- (*) Inventaire des objets d'art du Brabant, n° 27.
(*) REINACH. Inventaire. III, 145.

leurs

(*) Cat. Bru-
xelles, 1906, p-
43.
(*) Matt., XV,
27 ; MARC, VII,
28

leurs (*) ; de même dans celle d'Otto Vænius de la Cathédrale d'Anvers. En Italie, la même représentation se retrouve dans la Cène de Cosimo Roselli de la Sixtina (là on voit même des chats qui jouent ensemble), de Ghirlandajo au Réfectoire de San Marco de Florence, de Luini à S. Maria degli Angioli de Lugano, de Tintoretto à San Giorgio Maggiore de Venise. (1)

(*) Catalogue,
n° 593, p. 232.

Même dans celle du Titien de l'Escorial ainsi que dans une Cène d'un maître du 16 s. du Musée de Bruxelles (*), le chien ronge un os tombé de la table. (2) Du reste le repas était presque achevé et l'agneau pascal était mangé. Mais chez Rubens, Jordaens et surtout chez Mathysens la présence du chien me paraît avoir une signification spéciale. Dans la Cène de Rubens un grand chien est couché sous Judas, chez Jordaens c'est Judas qui caresse le chien, et dans le tableau de la Soperga un grand chien saute sur le traître. Dans l'ancien comme dans le nouveau Testament, le chien passe pour un animal impur et méprisable. Le Christ venait de

(*) S. Jean,
XIII, 10.

dire : *et pour vous, vous êtes purs ; mais non pas tous* (*) ; et serait-ce chercher une interprétation fantaisiste que de supposer que ces artistes, et surtout Mathysens, aient voulu ici assimiler Judas à un chien ou plutôt marquer davantage sa trahison (car la bourse qui se rencontre presque

(*) Sur la signification du chien dans la Bible : Vigoureux Dict. de la Bible, II, 702.

dans toutes les Cènes est absente ici) par la présence et l'attaque du chien ? Et qu'on ne croie pas que nous attribuons à ces artistes des intentions qui auraient dépassé leur connaissance des choses saintes. Les artistes de cette époque étudiaient consciencieusement leurs esquisses ; et, sous ce rapport le tableau de la Soperga est le résultat de longues études, de fortes réflexions ; et ils avaient, pour la plupart, une connaissance sérieuse de la Bible ou au moins se renseignaient chez des personnes compétentes. Aussi Rubens dans sa Cène place sur un meuble, où deux beaux chandeliers sont allumés, une Bible ouverte, et on y lit fort distinctement : *Memoriam fecit mirabilium suorum Escam dedit etc. ps. CX.* Et ce sont en effet les termes prophétiques du psaume 110. 4, 5, qui annoncent l'institution de la Sainte Eucharistie. Mais ici nous avons vu que Mathysens a modifié d'une manière notable la représentation de Rubens. Le grand maître anversois indique uniquement comment l'acte qu'il représente a été prédit par les prophètes, Mathysens, par la représentation des Tables de la Loi représente l'union entre l'ancienne et la nouvelle Alliance.

Ce qui différencie encore l'œuvre de la Soperga de la Cène de Rubens, c'est l'influence italienne que l'on y constate. Celle-ci est surtout remarquable dans l'expression de St Jean.

Par les considérations qui précèdent je crois avoir établi que si Mathysens s'est inspiré de l'œuvre de Rubens, il a su en modifier tellement le plan général et aussi les détails que son tableau constitue une conception vraiment originale et d'une grande valeur artistique.

Je souhaite que des recherches ultérieures permettent de découvrir d'autres œuvres de cet artiste qu'on peut ranger parmi les bons maîtres de l'École anversoise du XVII^e siècle.

Prof. ADOLF DE CEULENEER.

(1) Mentionnons encore la Cène de Bonifacio Veronese des Uffizi et celle de Lorenzetti dans l'église inférieure d'Assise.
(2) Un chien se voit aussi sous la table dans la Cène de Bonifacio Veneziano de S. Aldine de Veuse. Dans la Cène d'Erasmus Quellin du maître autel de N. D. au de là de la Dyle de Malines de 1690 on remarque un grand chien à côté de la chaise d'un apôtre à gauche. Du reste on voit aussi des chiens dans la représentation des disciples à Emmaus, ainsi dans un tableau de Gertrandt van den Eeckhout de la Galerie Schoenbank. Cf. WERZ, *Die heilige Eucharistie*. Eladbach, 1913, p. 44.

LA FLANDRE EN ITALIE AU XV^e SIÈCLE ⁽¹⁾.

Roger van der Weyden (suite). — Le Maître de Flémalle. — Thierry et Albert Bouts. — Petrus Cristus. — Memling et Louis Boels. — Memling et Carpaccio. — Le Bréviaire Grimani. — Gérard David. — Influences flamandes à Gênes : Bartolommeus Rubeus, Lodovico Brea. — Influences flamandes à Florence : Hughes van der Goes. — Le Maître de la Virgo inter vergines. — Juste de Gand à Urbin.



PLUSIEURS des œuvres dont nous venons de parler ont passé de l'Italie à l'étranger. On ne saurait dire à quelle époque elles étaient venues dans la Péninsule, mais il est à supposer qu'elles y étaient d'ancienne date.

Tout autorise à croire que le pape Martin V a possédé le célèbre tryptique (représentant la *Nativité*, la *Déposition de Croix*, et l'*Apparition du Christ ressuscité à sa mère*) dont on connaît deux exemplaires, un provenant de la Chartreuse de Miraflores, au Kaiser Friedrich Museum de Berlin ; l'autre, conservé en partie dans la Capella de los Reyes de la Cathédrale de Grenade, en partie dans une collection particulière. Dans une étude extrêmement serrée et fondée principalement sur les documents et les faits historiques, M^r A. J. Wauters (*), a émis l'opinion, qui revêt un grand caractère de vraisemblance, que cette belle œuvre, exécutée par Roger, à Louvain, en 1425, aurait été offerte à Martin V par les délégués que la ville de Louvain et le Chapitre de l'église St-Pierre avaient envoyés au Souverain Pontife pour obtenir la bulle d'institution de l'Université, qui fut accordée sous la date du 9 Décembre de la même année.

(*) *Roger van der Weyden*. BUR-
LINGTON MAGA-
ZINE, Nov. 12,
Janvier 13.

Au XVI^e siècle, l'Anonyme de Morelli signale plusieurs ouvrages de « Roger de Bruxelles » qu'il a vus dans des maisons vénitiennes : Chez un espagnol, nommé Jean Ram, un portrait de l'artiste exécuté par lui-même « au miroir » et daté de 1466 ; dans la Casa Vendramin, une *Vierge*. L'autoportrait cité par l'Anonyme est, à présent, à la National Gallery (*) ; il ne saurait représenter van der Weyden qui est mort en 1464. On s'accorde généralement à l'assigner à Thierry Bouts le Vieux. (2) Quant à la *Vierge*,

(*) N^o 943.

(1) Voir Tome VI, fasc. II. p. 88.

(2) *Arnold Goffin*. THIERRY BOUTS. Bruxelles, Van Oest. 1907. La *National Gallery* possède un autre tableau, donné parfois à van der Weyden, parfois à Bouts, et qui, selon toutes probabilités, n'est ni de l'un, ni de l'autre : la *Mise au Tombeau*, qui a été également acquise en Italie.

(*) N° 633. à la *Vierge*, on a voulu l'identifier avec une peinture du Musée de Vienne (*) que l'on inscrit actuellement à l'actif du Maître de Flémalle.

On désigne aussi parmi les tableaux que Roger aurait faits en Italie la *Vierge avec quatre saints*, du Musée Staedel à Francfort a Mein, qui provient d'une collection pisane. Il faut dire que l'attribution de ce panneau est hypothétique, et davantage encore l'opinion d'après laquelle il aurait été peint pour Cosme ou pour Pierre de Médicis. Cette opinion se fonde principalement sur les armoiries au lys rouge qui ornent cette peinture et sur la présence des S.S. Cosme et Damien, patrons de la famille des Médicis. Et ce sont là des déductions difficiles à agréer. Les célèbres banquiers florentins n'étaient pas seuls à se prévaloir de la protection des saints médecins et, d'autre part, n'ayant au XV^e siècle aucun titre de souveraineté sur la cité ; étant, au contraire, très soigneux de ne paraître usurper aucune distinction apparente sur leurs concitoyens, ils se seraient bien gardés de sembler faire confusion des armes de la République avec les leurs propres (1).

En dehors de la *Mise au tombeau* des Offices, la plus attrayante des œuvres attribuables à van der Weyden que l'on rencontre dans l'Italie septentrionale est la *Sainte Famille*, de la collection Crespi, à Milan. La Vierge, qui porte dans ses cheveux d'un blond châtain une petite couronne de perles, est vêtue d'une robe bleue et d'un manteau rouge, bordés l'un et l'autre d'un galon d'or. L'Enfant, qu'elle tient des deux mains sur ses genoux, se penche pour saisir entre ses bras la croix en forme de Tau que soutient un ange en robe bleu pâle qui plane, les ailes ouvertes. A gauche, St Joseph, vieillard à la barbe et aux cheveux blancs, coiffé d'un bonnet noir, vêtu d'une robe bleu pervenche sous un manteau gris, est assis, l'air pensif, appuyé des deux mains sur son bâton de voyageur. A droite, agenouillé, le donateur dans un costume noir bordé de fourrure blanche, une escarcelle de velours noir relevé d'argent à la ceinture, tenant ses gants rouges dans ses mains jointes. Son patron, St Paul, est derrière lui, une main sur son épaule, l'autre appuyée sur la garde d'une épée. L'œuvre est d'un coloris plein de finesse et d'harmonie. Le paysage du fond, où l'on voit un château-fort sur une éminence, est peint dans des tonalités brunâtres qui se fondent peu à peu dans les teintes d'un bleu gris de l'horizon montagneux. Cette délicate petite peinture présente des affinités certaines avec l'art de Roger, mais on n'oserait l'attribuer à celui-ci, certaines caractéristiques de conception et de physionomies y semblant étrangères à sa manière. Il faut laisser cette *Vierge* parmi les ouvrages sans nombre qui gravitent, si l'on peut dire, dans l'orbe d'attraction de l'œuvre de van der Weyden, à peu près comme les poussières stellaires dans celui de quelque astre de première grandeur.

Ils sont légion d'ailleurs les tableaux de cette époque qui ne sont que comme les reflets d'une pensée à laquelle tel ou tel grand artiste, chef d'école, inventeur

(1) Dans l'article cité plus haut, M. A. J. Wauters nous paraît avoir éclairci complètement les questions soulevées par cette œuvre, y compris celles qui touchent la présence du blason au lys florencé, point de départ de tant de conjectures aventurées. En somme, cette peinture aurait été exécutée par Roger à l'occasion de l'ouverture de l'Université de Louvain (Sept. 1426) : La Vierge — l'*Alma Mater* — offrant le sein à Jésus y apparaît entourée des S.S. Cosme et Damien, patrons de la faculté de médecine, de St Pierre, patron de Louvain, et de St Jean-Baptiste, patron de Jean van Rode, à la libéralité de laquelle la nouvelle école devait les locaux où elle s'était installée.

d'école, inventeur de formes, Hubert ou Jean Van Eyck, van der Weyden, le Maître de Flémalle, a imposé une figure qui est devenue une tradition pour les moindres, pour les artisans, exécutants habiles, coloristes délicieux, qui savaient tout sauf créer. Il semble que l'on puisse classer parmi les travaux de ces satellites artistiques un *Christ en croix entre la Vierge et S' Jean*, dans un paysage sombre, du Musée civique de Venise (*), attribué parfois à van der Goes ; une *Annonciation* et une *Présentation au temple*, qui ont l'apparence de copies, de la collection Garraud, au Musée du Bargello, à Florence (*). A la Pinacothèque de Turin, se trouve une *Visitation*, qui forme dyptique avec un portrait de donateur, dont la tête a été repeinte au XVI^e siècle (*). C'est une réplique, affaiblie à certains égards, d'un panneau conservé dans la collection Speck von Sternburg à Lütschena. L'Académie de Bologne possède (*) une *Visitation* d'une exécution grossière, qui fait pendant à une *Annonciation*, panneaux à rapprocher de deux peintures du Musée du Prado, dont le sujet est identique et que M^r Durand-Gréville impartit à Petrus Cristus. Toutes ces *Visitations* offrent de grandes similitudes dans la mise en scène, dans l'expression des acteurs de celle-ci, etc. Faute de pouvoir leur assigner un auteur certain, M. A. J. Wauters a proposé de les classer sous le nom provisoire du « Maître des *Visitations* », artiste qui, selon l'opinion autorisée de M.M. Von T' Schudi et Verlant s'affilierait moins à van der Weyden qu'au Maître de Flémalle. En dehors de deux dessins attribués à Roger (*), dessins représentant, l'un, un *Donateur agenouillé devant la Vierge* ; l'autre, une femme nue qui crie avec désespoir, en s'arrachant les cheveux, figure esquissée, peut-être, pour un *Jugement dernier*, il nous reste à parler, pour en finir avec le grand maître tournaisien, du *Portrait de Laurent Fraimont* (*) provenant de la collection Manfrin. Très beau portrait de jeune homme, priant, les mains jointes, avec une expression de tranquille et attentive dévotion. La mise en page sur un fond uniforme fait songer à *l'Homme à la flèche*, du Musée de Bruxelles, et, surtout, au *Lionel d'Este* dont nous avons parlé plus haut. Il semble contemporain de ce dernier et porte également une inscription française : *Raison l'enseigne*, la devise, sans doute, du modèle, dont le nom et le prénom ont été révélés par l'inscription et la grisaille représentant *S' Laurent* qui ornent le revers du tableau.

(*) N^o 127.

(*) N^{os} 29 et 30.

(*) N^{os} 189, 190.

(*) N^{os} 374, 375.

(*) Florence, Offices, N^{os} 2312 F et 1084.

(*) Académie de Venise, n^o 101.



Le Maître de Flémalle ou de Mérode laissera-t-il un jour son mystérieux anonymat, sur la foi de quelque document encore inconnu, susceptible de fermer toute ouverture à la contradiction ! C'est possible, quoique improbable. En attendant, force est bien d'accepter la personnalité aux aspects assez disparates que le travail d'identification des critiques scientifiques a faite à ce peintre. On sait, en effet, que le catalogue, enrichi peu à peu, de son œuvre comprend des ouvrages de conception et de facture très dissemblables. Il y a, d'abord, l'auteur du *Triptyque de Mérode* et de quelques *Vierges* d'imagination analogue, délicieux coloriste, amoureux du détail, des décors d'intimité, simple, populaire, sans beaucoup d'émotion.

coup d'émotion. Il y a l'auteur de pages telles que la *Vierge glorieuse*, d'Aix, et de l'*Adoration des bergers*, de Dijon, qui sont d'un art moins familier, plus recherché, plus délicat aussi. Il y a enfin le peintre des panneaux de retable de l'Institut Staedel, à Francfort a Mein, panneaux que l'on suppose provenir de la Maison des Chevaliers de Jérusalem, à Flémalle. Pour le rappeler, en passant, c'est de cette dernière hypothèse que l'artiste a pris l'appellation sous laquelle on le connaît et c'est sur elle, également, que se fonde en partie l'opinion qu'il était d'origine wallonne. Le caractère de ces dernières peintures diffère profondément de celui des autres œuvres que nous avons citées. Ici, nous nous trouvons en présence d'un maître d'une imagination puissante et sévère qui cherche moins à plaire qu'à imposer.

A cette catégorie d'œuvres se rattachent la *S^e Barbe* et la *S^e Cathérine*, parties détachées d'un même ensemble, conservées, l'une au Musée civique (*), l'autre, à l'Académie (*), de Venise : — Grandes figures debout, fortes, amples, avec un air de majesté, fort étrangères aux *Vierges* du type Mérode qui étaient apparues à J. K. Huysmans « ainsi que de fastueuses bourgeoises des Flandres jouant la distinction » (*). A vrai dire, on pourrait croire, avec M.M. Thode et Von T' Schudi, que ces deux panneaux ne sont que des copies allemandes, assez tardives, peut-être, d'originaux du Maître de Flémalle. En tout cas, la *S^{te} Cathérine*, où on peut lire la signature apocryphe de Tommaso da Modena, a grande allure avec sa robe brune et verte, garnie d'hermine, et son manteau bleu galonné d'or, largement drapé et orné de perles et de pierreries. Sous les ondulations de ses abondants cheveux châtain doré, le visage rond et plein de la sainte, illuminé par de beaux yeux, a quelque chose de juvénile et de doucement énergique.

Le Musée civique de Vérone montre, sous le nom de Cornélis van Oostzaanen, une *Adoration des mages* (*), la Pinacothèque de Turin, sous celui de Petrus Cristus, une *Vierge à l'Enfant* (*), que M. Von T' Schudi signale également comme des copies exécutées au XVI^e siècle d'après le Maître de Flémalle ou, plutôt, de Mérode, si l'on veut prendre ce dernier nom dans un sens générique. Le tableau de Turin présente de grandes analogies avec le panneau central du triptyque de Mérode. La Vierge, en robe bleue et manteau rouge, est assise. Elle semble lire dans un missel, tandis que l'Enfant, placé sur ses genoux, joue avec un petit oiseau. Le groupe divin se trouve dans une chambre à coucher, dont les meubles sont chargés d'objets usuels. Par une fenêtre, à gauche, on découvre un coin de ville flamande, animé de nombreux personnages.

Parmi les ouvrages les plus attrayants attribués au Maître de Mérode, on compte les deux panneaux du Musée du Prado, à Madrid, représentant, l'un (*) *S^{te} Barbe* ; l'autre, le donateur et *S^t Jean-Baptiste*. Ce donateur se nommait Heinrich de Werl, appartenait à l'ordre des minorites à Cologne et participa au concile de Bâle. Certains ont déduit de là en faisant quelques rapprochements entre la manière du Maître de Flémalle et celle de Conrad Witz, que le premier de ces artistes avait influencé le

(*) Voir Les Arts anciens de Flandre Tome III.

(*) N^o 69.
(*) N^o 192.

(*) *Trois Pri-
mitifs*, p. 93, Pa-
ris, 1908.

(*) N^o 156.

(*) N^o 188.

ACADÉMIE ROYALE. VENISE.



SAINTE CATHERINE.

influencé le second au cours d'un séjour qu'il aurait fait à Bâle. Nous n'en sommes pas à une hypothèse de plus ou de moins ! On aurait encore pu pousser plus loin dans cette voie, en arguant d'un petit portrait appartenant au Musée de Berlin qui est, attribué au Maître de Flémalle, pour établir que celui-ci avait voyagé en Italie. Ce portrait en buste représente un homme assez avancé en âge, le visage glabre, épais, alourdi par l'embompoint, le nez gros, les cheveux noirs et courts, vêtu d'une houppelande bordée de fourrure. Le même Musée possède le beau buste par Benedetto da Majano d'un magnifique personnage, à la mine imposante, pleine de fierté, qui serait Niccolo Strozzi, un des membres de la célèbre famille à laquelle Florence doit, notamment, le beau palais que Filippo Strozzi avait fait bâtir dans l'espoir de « donner renommée à lui-même et à tous les siens, en Italie et au dehors ». Niccolo était un individu assez corpulent ; il a la figure épaisse, les cheveux courts, mais, pour le surplus, une physionomie aussi noble et aussi orgueilleuse que celle du modèle du Maître de Flémalle paraît basse, triviale, mercantile. Le hasard qui a réuni ces deux œuvres dans le même Musée a fait, cependant, que l'on a imaginé qu'une seule et unique personne avait posé devant le peintre flamand et le sculpteur florentin ! On peut s'aventurer à penser que si un hasard plus intelligent avait amené le petit portrait du maître de Flémalle au Louvre et l'avait fait placer dans le voisinage du *Portrait de Jouvenel des Ursins*, par Jean Fouquet, on n'aurait pas hésité une minute à constater la ressemblance parfaite des deux personnages.

Le retable de la *Vierge* de l'Institut Stäedel comprend une grisaille, la *Trinité*, dont sont inspirées les peintures du même sujet que possèdent les Musées de Bruxelles et de Louvain, le Musée de l'Ermitage, etc. Sur la foi d'une variante signée, conservée au Louvre, M.A.J. Wauters donne tous ces panneaux à Colin de Coter. Le Christ mort est étendu sur les genoux de Dieu le Père. Sur le dossier du trône de celui-ci, le St-Esprit sous la forme d'une colombe. Des anges présentent les instruments de la Passion. Dans presque toutes ces compositions, de même, d'ailleurs, que dans d'autres figurations similaires, le Christ, son attitude endolorie, la tête penchée, les genoux ployés, et, particulièrement, le geste anguleux du bras droit dont la main semble se porter sur la plaie du côté, sont reproduits comme d'après un prototype consacré. Il en est de même dans un grand tableau, d'un coloris délicat mais un peu pâli, qui décore la sacristie de S. Alessandro in Colonna, à Bergame. Le groupe central, le Père et le Fils, apparaît là sous les mêmes traits que dans les œuvres rappelées plus haut, mais le dessin en est plus sec et plus maigre. Les anges de la Passion sont remplacés par les Evangélistes placés dans les angles de la peinture. Cette dernière est attribuée à Dürer... Pure fantaisie, naturellement, mais on ne se tromperait pas, sans doute, en assignant à cette *Trinité*, d'une couleur peu décidée et peu franche, une origine germanique.

L'identité presque littérale du motif principal de toutes ces œuvres n'a rien qui doive étonner. Elle ne dénote nullement, du reste, une identité de provenance. Les artistes ne se faisaient pas faute de s'emprunter des figures les uns aux autres ou, même, de copier purement et simplement telle ou telle image

telle image de dévotion qui avait plu ou dont on leur commandait une répétition. Nous savons aussi, d'un autre côté, que si déterminé que fût le réalisme des maîtres du XV^e siècle, ils n'en usaient pas moins, parfois, de poncifs, de modèles tout prêts qu'à l'occasion on se prêtait d'atelier à atelier, comme nous voyons faire par Ghiberti pour l'orfèvre Goro di Neroccio, auquel il envoie la *charta degli uccelli*.



(*) Voir Les Arts anciens de Flandre. Tome II. (*) N° 27.

(*) N° 320.

(*) Salle n° 3.

(*) N° 3.

(*) N° 7 et 24.

(*) N° 22.

Toutes les écoles du temps ont dépensé le plus précieux de leur imagination à faire apparaître la *Vierge et l'Enfant* au milieu de gracieux décors de fleurs et de verdure. Dans l'art flamand, on rencontre beaucoup de *Vierges dans un jardin, sur un banc de pierre*, etc. d'une invention charmante, mais dont l'attribution est des plus incertaines. La collection Garraud, au Bargello (*), Florence (*) en possède une de cette sorte, toute rayonnante d'éclat avec ses cheveux roux, sa robe rouge et les deux anges qui la couronnent. On a prononcé le nom de Thierry Bouts à propos de cette petite peinture, mais on songe davantage à ce maître devant le n° 40 de la même collection. C'est l'histoire d'*Esther et d'Assuérus* plutôt que, comme on l'a cru, celle de *Salomon et de la reine de Saba*. Le roi entouré des seigneurs chamarrés de sa cour descend de son trône pour accueillir la reine, dont une suivante porte la traine. Les acteurs de la scène ont quelque chose de la raideur et de la taille allongée de ceux de la *Sentence de l'Empereur Othon*. Faut-il, avec M. A. J. Wauters, inscrire sur ce cadre le nom de Simon Marmion ? On doit se ranger, en tout cas, à l'opinion de l'éminent critique pour ce qui regarde l'œuvre présumée d'Albert Bouts. Il inscrit à l'actif de cet artiste assez faible, un *S^t Christophe* de la Pinacothèque Estense, à Modène (*), et une série de panneaux illustrant des épisodes de la *Légende de S^t Jean l'Evangéliste*, au Palais Blanc, à Gênes (*) : la *Cène* (*), disposée d'une façon assez singulière, en profondeur, le Christ étant au premier plan avec S^t Jean couché à ses pieds ; deux *Miracles de S^t Jean* (*) et *S^t Jean dans l'île de Pathmos* (*). Le dessin assez indécis, la couleur qui cherche le raffinement, avec des reflets dans les ombres, tiennent bien de la manière du Maître de l'*Assomption de Marie*, du Musée de Bruxelles.



(*) Voir Les Arts anciens de Flandre. Tome IV.

(*) *Thierry Bouts le jeune. Essai de biographie et de critique. Bull. des musées royaux du Cinquantenaire*, Août 1912.

(*) N° 749.

Petrus Cristus, dont la carrière connue à Bruges s'inscrit dans l'espace de quelques années, est encore un de ces artistes auxquels la critique s'efforce de tailler une part dans la masse des ouvrages anonymes de l'époque. M. Durand-Gréville lui a dévolu une série de belles peintures du Musée du Prado et du Collège du Patriarche, (*) à Valence, où se marque fortement l'influence de van der Weyden. M. A. J. Wauters lui a donné, pour la lui reprendre ensuite, au profit de Thierry Bouts II, l'admirable, *Descente de croix* du Musée de Bruxelles (*). Peut-on lui consentir la paternité des deux portraits, provenant de l'hôpital de S. Maria Nuova, exposés actuellement dans la salle van der Goes du Musée des Offices, à Florence (*) ? Effigies de donateurs, au verso desquelles on découvre une *Annonciation* en grisaille et qui ont dû être détachées de quelque triptyque. Ce sont des



MUSÉE DES OFFICES. FLORENCE



LA FEMME DE THOMAS PORTINARI.

Ce sont des époux, représentés tous deux en oraison, dans une chambre. L'homme, de physionomie assez vulgaire, est coiffé d'un bonnet orné d'une médaille de la Vierge ; il tient des deux mains un missel ouvert. La femme, qui a une figure longue et mince et des yeux gris foncé, n'est rien moins que séduisante sous le haut hennin qui la coiffe. Elle est luxueusement vêtue d'un corselet rouge à cordelière d'or et porte un bracelet de corail et un collier d'or orné d'émaux et de nielles. Sur ses mains jointes est posé un livre d'heures dont la tranche et le fermoir sont dorés. Derrière elle, encadré par la baie de la fenêtre, un paysage animé, aux confins duquel on aperçoit, dans une perspective bleuâtre, un château avec une pièce d'eau au milieu d'un site de rochers. Œuvre d'une facture très ferme, merveilleusement habile dans le rendu chatoyant des bijoux et des étoffes, comme dans celui, d'une exactitude un peu froide, des visages caractérisés des modèles.

Cette femme — on peut faire cette remarque sans y attacher d'autre importance — est parée d'un collier exactement identique à celui que porte la *Maria Portinari* du triptyque de van der Goes, aux offices, et du portrait de la collection Goldschmidt.

Ce dernier, comme le *Thomas Portinari* qui lui fait pendant, sont si semblables aux figures correspondantes du retable de S. Maria Nuova que leur attribution à Memling n'est formulée qu'avec beaucoup d'hésitation. Il n'y a point d'impossibilité, d'ailleurs, car certainement, Memling fut en relations suivies avec Portinari. Ce Florentin, si enthousiaste de l'art flamand, ne se contenta pas de commander des œuvres pour lui-même, mais fut, sans doute, l'intermédiaire par lequel des peintures de nos maîtres entrèrent dans les collections des Médicis. On peut supposer aussi que c'est grâce à lui, moyennant l'importation par ses soins dans nos provinces d'œuvres d'art italiennes, les terres-cuites des ateliers des della Robbia, par exemple, que Memling et les peintres brugeois ont connu maint détail décoratif — les guirlandes, etc. — dont on relève l'utilisation dans quelques-uns de leurs travaux.

Dans le chapitre qu'il consacre à la *Peinture à l'huile*, Vasari établit, comme nous l'avons vu, la tradition du nouveau procédé de Jean Van Eyck à Roger et de Roger à Memling — à *Ausse*, comme il l'appelle, transcrivant erronément les renseignements qu'il avait reçus des Pays-Bas : *Ausse... che fece a' Portinari in S. Maria Nuova di Firenze un quadro picciolo, il quale e hoggi appresso al Duca Cosimo, e é da sua mano la tavola di Careggi, villa fuori di Firenze della illustriss. casa de' Medici*. D'après ce texte, Cosme 1^{er} possédait deux ouvrages de Memling, l'un, à sa villa de Careggi ; l'autre, à Florence, ce dernier provenant de S. Maria Nuova et représentant, comme Vasari nous l'apprend ailleurs, la *Passion du Christ*. Il est vraisemblable, nous le verrons plus loin, que ce *quadro picciolo* se trouve à présent à la Pinacothèque de Turin.

Toutefois, comme les indications de Vasari offrent ici matière au doute, on n'a pas laissé de chercher les peintures dont il parle et, d'abord, naturellement, aux Offices de Florence, qui ont hérité d'une grande partie des richesses artistiques recueillies par les Médicis. Un des tableaux ainsi

(*) N° 703. tableaux ainsi désignés — une *Vierge entre deux anges* (*) — est exposé dans la salle van der Goes. Marie apparaît là avec un visage ovale, des yeux bruns un peu bridés, des cheveux blonds ondulés. Elle est assise sur un trône, devant une sorte de dais aux broderies bleu foncé, bordé de velours vert. Elle est somptueusement vêtue d'une robe de velours couleur pensée, ourlée de blanc, et d'un manteau rouge doublé de fourrure grise. Son cou s'enveloppe d'un voile de gaze et elle porte dans sa coiffure une chaîne d'argent ornée de perles, de saphirs et de rubis. L'Enfant, placé sur ses genoux, est blond aussi ; de la main gauche, il tient une cerise et tend la droite pour recevoir la pomme que lui présente un ange aux cheveux blonds et bouclés, en robe blanche et manteau de velours bleu sombre, relevé de franges rouges et de bandes d'or. Un autre ange aux cheveux roux, debout du côté opposé, en robe bleue à reflets blancs, joue de la harpe, la face tournée vers le groupe divin. Toute la scène est située sous une arcade en plein cintre, soutenue par des colonnes de jaspe et décorée d'une belle guirlande fleurie, dont les extrémités sont retenues par de petits anges. Derrière le trône, s'ouvrent des échappées de paysage d'un éclat délicieux : un ruisseau blanc, où s'ébattent des cygnes, coule au milieu des prairies ; plus loin, on aperçoit une petite ferme ou un village dominé par la tour forte d'un château ; par ci par là, des gens cheminent, des seigneurs et des dames chevauchent, le faucon sur le poing...

Cette charmante composition, très harmonieuse dans son fini précieux, se retrouve, avec certaines variantes — la substitution d'un donateur à l'un des anges ou la suppression de la guirlande — à l'Hofmuseum de Vienne et au Musée de Woerlitz. M. Hulin classe ces œuvres à la fin de la carrière de Memling. M. Weale, parce que, sans doute, il n'y reconnaît par la manière forte et spontanée du maître, les impartit à Louis Boels, élève, collaborateur et exécuteur testamentaire de Memling, qui hérita des cartons laissés par le grand artiste et, probablement, s'en servit. Il existe, en effet, de nombreuses et, parfois, assez faibles répétitions de figures dont l'invention originale appartient indubitablement à Memling,

(*) Triptyque du duc de Devonshire, 1468.

(*) Retable de l'hôpital St Jean, Bruges, 1479.

(*) L'Exposition du Guildhall. ARTS ANCIENS DE FLANDRE. Tome II, fasc. 3.

celles notamment, de l'Ange offrant la pomme (*), de *S^{te} Catherine* et de *S^{te} Barbe* (*), etc.

M. Durand-Gréville (*) a considérablement accru le catalogue de l'œuvre présumé de Louis Boels. Il propose d'y inscrire toute une série de *Vierges* des Musées de Lyon et d'Anvers et de diverses collections étrangères, entre autres un panneau de la galerie du duc de Westminster et un triptyque de la collection Alfr. Morrisson qui ont de grandes analogies avec le tableau des Offices.

D'autre part, ce critique, ayant constaté une certaine affinité de physionomie entre la *Vierge* du duc de Westminster et celle représentée dans un autre tableau des Offices (*), attribué antérieurement à van der Goes, actuellement — par le catalogue — à Blès-Civetta, classe, par conséquent, cette dernière œuvre dans le groupe qu'il a formé. A vrai dire, cette ressemblance est assez superficielle. Puis, même si on voulait accorder à une observation de cette sorte un caractère probant qu'elle ne comporte pas, elle ne saurait

(*) N° 698, la *Vierge entre S^{te} Catherine et S^{te} Barbe*.

PALAZZO BIANCO. GÈNES



LE CHRIST EN CROIX



LE MARIAGE MYSTIQUE DE S^{te} CATHERINE.

elle ne saurait contrebalancer les impressions nées dans l'esprit de la comparaison de deux œuvres d'une facture tout à fait différente. Leur coloris également éclatant est tout en tonalités claires dans le n° 703 ; dans le n° 698, tout en teintes sombres et brunâtres. Les types des personnages de ces deux peintures sont, d'ailleurs, fort dissemblables.

Cette seconde Vierge se présente aussi sous un dais noir et or doublé de rouge, placé à l'intérieur d'une espèce de *loggia* portée par quatre colonnes de marbre d'un rouge verdâtre. Au delà se déploie un paysage. La Vierge est en robe de velours vert, galonnée d'or et bordée de petit-gris et en manteau rouge bordé d'or. S^{te} Barbe, en rose, rouge et brun, est assise à gauche, tenant un missel sur les genoux ; S^t Catherine, du côté opposé, en robe de velours noir relevé de fourrure et en manteau blanc brodé d'or. Deux anges qui planent soutiennent une couronne au dessus de la tête de la Vierge. Celle-ci, de même que les deux saintes entre lesquelles elle est placée, a une physionomie médiocrement imposante. Toutes trois ont d'étranges visages, replets, inexpressifs, dont l'aspect poupin est encore aggravé par la disposition de leur chevelure, aplatie et tirée en arrière, selon la disgracieuse mode du temps.

Le Musée municipal de Vicence détient un *Calvaire* (*) dont l'Académie de Venise possède une copie amplifiée (*). Le Christ crucifié est presque identique, dans la forme et dans l'attitude, à celui de la *Crucifixion* de Lubeck. S^{te} Madeleine est agenouillée au pied de la Croix qu'elle embrasse. Derrière elle, la Vierge défaillante, soutenue par S^t Jean l'Évangéliste ; de l'autre côté, S^t Jean-Baptiste, puis un abbé de l'ordre des Chartreux présenté par S^t Bruno. A Venise, cette scène est complétée par le portrait des donateurs, la femme protégée par sa sainte patronne, à droite ; le mari avec un saint casqué qui tient une oriflamme, à gauche. Les deux parties ajoutées au tableau de Venise ont été copiées fidèlement de deux volets de l'ancienne collection R. Kann, à Paris, qui, vraisemblablement, ont formé triptyque, jadis, avec le *Calvaire* de Vicence. A part la Vierge dont l'apparence douloureuse semble un peu forcée, cet ouvrage avec ses nombreux personnages impassibles et rangés symétriquement est assez pauvre d'intensité dramatique.

A l'Académie de Venise, également, une réplique du *Mariage mystique de S^{te} Catherine*, (*) dont l'original appartient au Louvre. On connaît la figure de cette scène, une des plus séduisantes imaginations de Memling : La Vierge est assise sous un dais surmonté d'arceaux de verdure ; l'Enfant, qui est sur les genoux de sa mère, se penche pour passer l'anneau au doigt de S^{te} Catherine assise par terre, à droite, en face de S^{te} Barbe. Derrière, un donateur et deux anges musiciens. Fond du paysage. Au Louvre comme à Venise, on retrouve la S^{te} Catherine et la S^{te} Barbe du célèbre retable de l'hôpital S^t Jean à Bruges, figures qui, selon une conjecture qui paraît fondée (*) reproduisent les traits — un peu embellis peut-être, comme il convient aux dames ! — de Marie de Bourgogne et de Marguerite d'York, la fille et la seconde femme du Téméraire.

La *Passion* de la Pinacothèque de Turin (*) est la seule œuvre de Memling conservée en Italie dont l'attribution ne soit pas plus ou moins contestée. C'est

(*) N° 3.

(*) N° 189.

(*) N° 190.

(*) Dr RUB-
BRECHT. *L'origine
du type familial de
la maison de Habs-
bourg*. Bruxelles,
Van Oest, 1910.
(*) N° 202.

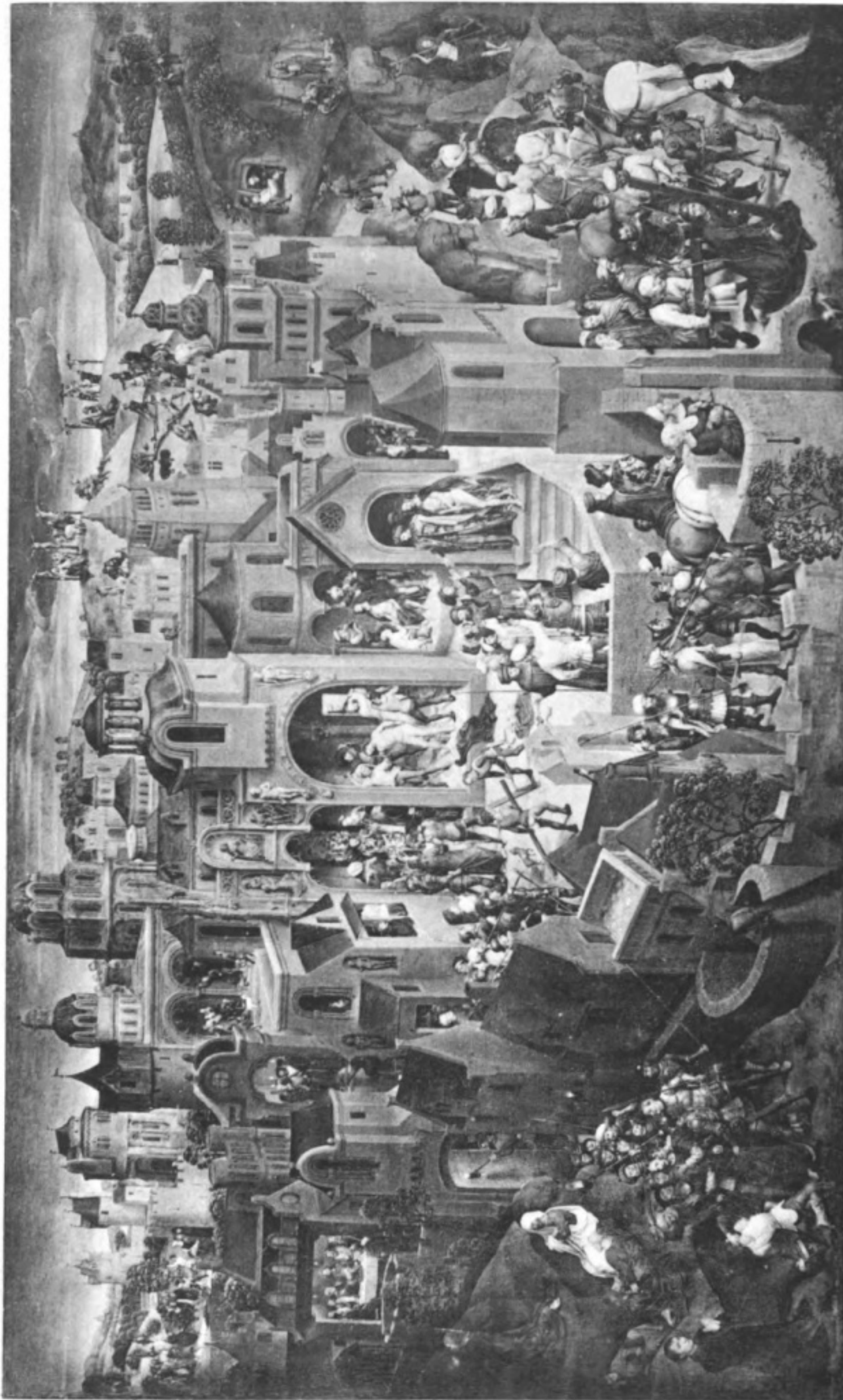
(*) *Vieille Pinacothèque de Munich.*

contestée. C'est une sorte de chemin de la croix en miniature, l'illustration détaillée du récit des derniers jours, de la mort et de la résurrection du Christ. Une vingtaine d'épisodes sont ainsi représentés dans les diverses parties d'un décor panoramique. Avec les *Sept Joies de la Vierge* (*) dont l'ordonnance est similaire, c'est l'ouvrage de Memling le plus propre à accréditer la thèse de M. Mâle au sujet de l'action que les *Mystères* auraient exercée sur l'art réaliste du XV^e siècle. Il faut remarquer, cependant, qu'à l'heure où ces ouvrages étaient élaborés — vers 1490 — le réalisme esthétique avait donné tout son fruit en Italie comme en Flandre et que les signes avant-coureurs d'une évolution idéaliste commençaient d'apparaître dans l'art ultramontain. Quoi qu'il en soit, nous pouvons croire que le maître s'est inspiré dans cette *Passion* de la mise en scène des drames sacrés joués par les confréries. Elle n'est pas sans réveiller dans le souvenir les naïves figurations animées par un mouvement mécanique que l'on rencontre encore parfois dans les kermesses villageoises.

On n'est d'accord ni sur l'époque de l'exécution de cette œuvre, ni sur la personnalité de celui qui l'aurait commandée au peintre. Aux extrémités du tableau, on voit, agenouillés, à droite, le donateur ; à gauche, sa femme. Ce donateur serait, dans l'opinion de M. Weale, Guillaume Vrelant ou Vredelant, ami et voisin de Memling, doyen de la Gilde des libraires et enlumineurs brugeois, qui aurait offert cet ouvrage à l'autel que sa corporation possédait dans l'église abbatiale de S. Barthélemy, à Bruges. D'après d'autres, nous aurions là Thomas Portinari et sa femme, Marie Baroncelli. Il y a, certainement, pour autant que les proportions des figures permettent d'en juger, de fortes analogies entre les personnages représentés dans la *Passion*, les donateurs du triptyque de van der Goes à Florence et les modèles des portraits de Chatworth. Cette identification se concilierait mieux avec l'assertion de Vasari, quant à l'existence d'une petite *Passion* de Memling dans la galerie du duc Cosme de Médicis, et avec le fait établi que l'œuvre provient d'un couvent de dominicains de Bosco, près d'Alexandrie, auquel elle fut donnée par la Pape Pie V. Pour établir la transmission ininterrompue des Portinari à la Pinacothèque de Turin, il suffirait de supposer, avec le rédacteur de l'excellent catalogue de ce Musée, que le tableau fut offert par Cosme à Pie V vers 1570, à l'occasion de l'érection de la Toscane en grand-duché.

Jérusalem est devant nous, ceinte de ses murailles crénelées, avec ses maisons agglomérées autour des principaux édifices : le Temple, le palais du grand-prêtre, le prétoire. En dehors de la ville, à droite, le Jardin des oliviers ; au fond, le Golgotha ; à gauche, le Saint Sépulcre et la route d'Emmaüs. C'est une ville du XV^e siècle, le pittoresque dédale des rues et des ruelles, les places étriquées et asymétriques, le hérissément des tours, le profil contrasté des constructions étagées. Et, partout à la fois, sur les divers plans de ce minuscule théâtre se jouent simultanément les péripéties successives du drame évangélique : Jésus entre triomphalement à Jérusalem, parmi les acclamations et les palmes. Sous les portiques du Temple, il chasse les vendeurs. Dans la salle haute d'une maison,

GALERIE ROYALE. TURIN



LA PASSION

d'une maison, il célèbre la Pâque avec ses disciples ; il médite et prie au Jardin des oliviers, tandis que les apôtres dorment. Au milieu de la troupe armée venue pour le saisir, il reçoit le baiser de Judas, pendant que Pierre tranche l'oreille à Malchus. Escorté de ses gardiens, il comparaît devant Pilate qui siège, en robe chamarrée, sous un portique ogival orné, comme il sied à un tribunal, d'une histoire de justice sculptée : le *Jugement de Salomon*. Il est flagellé, il est couronné d'épines et injurié ; il est livré à la populace qui crie sa joie, tandis que des charpentiers taillent et ajustent diligemment le bois de la croix. Plus loin, voici le sinistre cortège qui se déroule dans une rue de la ville, sort par une des portes et s'achemine le long des remparts vers le Calvaire. Sous les yeux de la Vierge et de St Jean, qui forment un groupe dolent ; devant Marie Baroncelli, agenouillée sur le bord du chemin, le Sauveur tombe, accablé sous le poids de la croix, et le Cyrénéen l'aide à continuer sa route. Au delà de la perspective de la ville, s'élèvent trois collines : On voit sur la première le Christ cloué à la croix qui n'est pas encore dressée ; sur la seconde, le Christ crucifié entre les deux larrons ; sur la troisième, la descente de croix... Enfin, sur le côté, dans les accidents du terrain verdoyant et rocheux, la mise au sépulcre, la descente aux limbes, la résurrection, l'apparition de Jésus à Marie-Madeleine et aux disciples d'Emmaüs...

Un curieux à compté plus de deux cents figures dans l'étroite surface (0,90 c. sur 55) de ce tableau. Le maître a su donner beaucoup d'animation aux nombreux sujets qu'il avait à illustrer ; dans certaines scènes, il a introduit avec bonheur des figures épisodiques, telle que celle de ce paysan ou de cet artisan qui, suivi par son chien, se promène tranquillement sur la route du Calvaire, en tenant son petit garçon par la main. Mais l'artiste, dont l'attention était tout absorbée par le détail de son travail, par la nécessité de loger tant d'acteurs dans des espaces si réduits, n'a pas réussi à conférer un accent dramatique à son œuvre.

Il est vrai — et cette observation s'applique aux Primitifs italiens comme aux flamands — il est vrai que les puissances d'expression tragique, que la Renaissance classique portera à leur perfection et, bientôt, à leur excès, sont très peu développées chez les maîtres du temps. Ils savent placer leurs personnages dans l'attitude de l'épouvante, de l'étonnement, de la souffrance, etc., leur faire faire les gestes correspondant à ses sentiments ou à ces sensations, mais ils réussissent rarement à faire que ces derniers se répercutent sur leur visage.

Il est curieux de rapprocher, à ce point de vue, la *Légende de S^{te} Ursule* de Memling de celle de Carpaccio, peintes toutes deux vers la fin du siècle, l'une, pour l'hôpital St Jean à Bruges, l'autre, pour la *Scuola di S. Orsola*, à Venise. L'attrait des deux œuvres, miniatures du maître flamand, vastes peintures du vénitien, est équivalent, mais, il serait vain d'attendre d'elles une figuration vraiment saisissante des péripéties violentes de cette légende, dont l'épilogue est, comme on sait, un massacre. C'est par d'autres côtés qu'elles sont émouvantes : celle de Memling par la ferveur, la sorte de tranquille extase, dont elle est tout empreinte ; celle de Carpaccio par le charme de la réalité brillante qu'elle reflète.

Il n'est de

Il n'est de similitudes entre elles que celles qui proviennent de leur sujet et du commun réalisme de leurs auteurs. Elles conquièrent toutes deux l'admiration, mais par des voies très différentes. Chacune d'elles est hautement significative du milieu où elle a surgi et manifeste la conception de la beauté qui y a cours. Memling présente religieusement une conception religieuse. On dirait qu'il a enfermé dans l'éclat de sa couleur et l'immobilité de ses personnages, toute l'énergie silencieuse de sa piété. Il néglige les préliminaires de l'histoire, il commence son récit à la première arrivée de la sainte à Cologne, c'est-à-dire au moment où le caractère surnaturel de la destinée d'Ursule se décèle.

Carpaccio, lui, prend la relation de la *Légende dorée* au début et consacre les premiers tableaux de son cycle à représenter les allées et venues des ambassadeurs échangés entre le roi païen d'Angleterre et le roi chrétien de Bretagne pour négocier le mariage d'Ursule, fille de celui-ci, avec Etherius, fils de celui-là. C'est la partie principale et la plus captivante de l'œuvre. Carpaccio est un conteur, un conteur délicieux, rempli certes de la conscience de son art et de la gravité de son sujet, mais emporté par son instinct de beau diseur, par le goût vénitien pour le luxe des décorations et les assemblées magnifiques. C'est moins la légende de S^{te} Ursule qu'il nous raconte que celle de Venise, dont les patriciens et les dignitaires, le peuple mêlé de Turcs et de Levantins, sont présents, comme acteurs ou comme spectateurs, à toutes les pages de cette histoire.

La princesse et les dix mille vierges sont costumées à la mode de la noblesse vénitienne, de brocart, de drap d'or et de drap vert. C'est sur les quais de Venise que débarquent, à leur retour, les ambassadeurs du roi de Bretagne, et ils y sont reçus, selon le protocole de la Sérénissime République, par le *Scalco*, l'introducteur des ambassadeurs, et par les chevaliers de la *Calza*, la fleur des pois des élégants de la cité, dont nous retrouvons le riche costume sur le dos du charmant barbare du *Martyre de S^{te} Ursule*, qui, l'arc tendu, s'apprête à transpercer l'innocente victime. Puis, il y a des portraits. Ici, le cardinal Grimani ; là, le chef et les membres de la famille Loredan, donatrice de l'œuvre ; ailleurs, peut-être, Giovanni Bellini et Carpaccio lui-même... La scène se passe en Bretagne, en Angleterre, à Cologne ou à Bâle, mais partout c'est Venise, une Venise un peu déguisée, avec sa population singulière et bigarrée, ses nombreux édifices de marbre coloré, ses églises octogones à coupoles byzantines, ses tours et la silhouette familière de son illustre campanile...

(à suivre)

ARNOLD GOFFIN.

L'ŒUVRE FLAMANDE DE BROU.



L'ŒUVRE réalisée à Brou, entre 1516 et 1532, est l'une des dernières floraisons du style qui venait de triompher dans les Flandres à la fin du XV^e siècle. Floraison luxuriante et par ci par là vraiment folle mais curieuse à contempler ; du reste, non sans charme ni sans enseignement. Ses défauts, imputables en grande partie à l'époque où elle a pris naissance, ne sont pas de ceux qui provoquent des colères ou des nausées ; et nous lui savons gré d'attester qu'un art dont l'épanouissement fut splendide conserve, à son déclin, une affective dignité. Aussi, même quand on la goûte peu, cette œuvre, la considère-t-on avec une entière sympathie.

C'est, on le sait, à un vœu que nous devons l'édifice de Brou. En 1480, Marguerite de Bourbon s'était engagée à construire un monastère si son mari, Philippe II, comte de Bresse, recouvrait la santé. Des années se passèrent sans qu'il lui fut possible d'ébaucher cette fondation et, à l'approche de la mort, elle chargea les siens d'exécuter sa promesse. Mais Philippe s'en désintéressa et leur fils, Philibert le Beau, succomba brusquement le 10 Septembre 1504, dans sa 26^e année. Très affligée par ce trépas inattendu, la veuve du jeune prince, Marguerite d'Autriche, prit alors la résolution d'accomplir le vœu formulé depuis si longtemps et d'élever des sépultures « belles et honnêtes » à son épouse et à la mère de celui-ci.

Fille de l'empereur Maximilien et de Marie de Bourgogne, Marguerite, douairière de Savoie, archiduchesse d'Autriche et dame de Bresse, ne craignait pas l'action et sa volonté était assez persévérante pour qu'aucun obstacle ne l'arrêtât. Dès 1505, « Madame » prend les premières mesures : le 29 Mars, elle est à Bourg, nullement effrayée par la peste qui ravage la ville ; elle y acquiert les terrains nécessaires à ses desseins (1), et, le 23 Avril suivant, elle adjuge les travaux à quatre maîtres bressans. Toutefois les choses n'en avancent pas plus vite. En effet, il faut remanier bientôt les plans car ils sont loin de suffire ; c'est ce que montrent aisément les futurs habitants du moutier, des Augustins venus de Lombardie (2). Cela donne lieu à une nouvelle convention, le 7 Avril 1506, et les chantiers s'ouvrent aussitôt après (3). Marguerite, au début, manquait d'argent et se voyait

(1) Ces terrains étaient occupés en partie par le prieuré bénédictin et l'église de St Pierre, alors propriété des prêtres de N.-D. de Bourg. Lors de la démolition de cet édifice, on respecta une partie du cloître et il en subsiste encore une allée. Elle est en plein-cintre bressan et paraît dater du début du XV^e siècle.

(2) Marguerite de Bourbon destinait sa fondation à des Bénédictins, mais sa bru obtint l'autorisation de leur substituer des Augustins de Lombardie.

(3) Les maîtres définitivement chargés de l'entreprise étaient Amé de Rogemont, Claude Chardon et Benoît Balichon dit Chrestien.

et se voyait forcée de restreindre ses dépenses ; son domaine s'étant accru par le traité de Strasbourg du 5 Mai 1505, elle avait modifié son projet très largement : l'humble chapelle était devenue une église imposante et les modestes sépulcres allaient se transformer en riches mausolées.

Mais à peine notre princesse s'en occupe-t-elle qu'un évènement change sa vie du tout au tout ; nommée gouvernante des Pays-Bas, chargée de la garde et de l'éducation des enfants de son frère, l'archiduc Philippe, elle part pour Malines en 1507 et, pendant quelque temps, ses obligations ne lui laissent pas grand répit. Enfin, en 1509, elle demande un projet de sépultures à Jean Perréal, qu'elle pensionnait depuis Pâques 1505, et ce maître ès décors se met sans retard à la tâche. En 1510, il livre les dessins de trois tombeaux, car Madame avait voulu le sien, et son projet ayant été agréé, il se rend à Bourg le 21 Octobre. Mais c'était un drôle de bonhomme ; son caractère ondoyant, sournois et brouillon l'entraînait aux intrigues. Il manœuvre d'abord pour se débarrasser de son collaborateur l'imagier Thibaut de Salins et pour le remplacer par le fameux Michel Colombe. Il essaye ensuite de substituer le marbre de Gênes à l'albâtre, puis, sans attendre d'avoir même une maquette de sépulcre, il déploie ses ressources diplomatiques pour obtenir l'entreprise de l'église et la fonction de contrôleur de Brou. De là, des pertes de temps et des tergiversations qui fatiguent Marguerite et la mécontentent d'autant plus que, très volontaire, elle entend tout combiner elle-même et connaître en détail tout ce qui se fait à Brou. Aussi, en 1511, se range-t-elle à l'avis de son maître des œuvres, noble Etienne Chevillard, secrétaire ducal et bourgeois de Bourg, et, remettant à plus tard l'érection des tombeaux, tourne-t-elle son attention vers l'église. Sage parti. Avant de dresser les mausolées, il convenait évidemment de les abriter ; et, les bâtiments conventuels allant être bientôt achevés, la construction de l'église s'imposait. La princesse en commit le soin à un architecte de son entourage. Perréal avait bien offert ses services à ce sujet, car il ne doutait de rien, mais ses agissements venaient de le rendre impossible ; au surplus, il avait indisposé le Conseil de Bresse, les Augustins et l'historiographe de Marguerite. Celle-ci le rejeta donc et élut Loys van Boghem, dont la réputation était solide en Flandre (1).

En Octobre 1512, ce maître-maçon vient à Brou, y élabore les grandes lignes de son plan et retourne dans son pays où il le termine, à la satisfaction de Madame, qui se lie définitivement l'auteur par un traité (2). En Juin 1513, notre constructeur est de retour à Brou et on se met aussitôt à bâtir l'édifice (3). A partir de ce moment, il retourne deux fois par an en Flandre afin de renseigner sur toutes choses la princesse que ses devoirs retiennent là-bas et qui, plus que jamais, tient à tout diriger. Sa confiance en van Boghem est assez considérable pour qu'elle lui laisse une large initiative ; toutefois rien ne s'exécute qu'elle n'ait au préalable examiné les plans et apposé sa signature. Leur entente est parfaite. Le constructeur interprète au

(1) Rappelons que L. van Boghem est né à Bruxelles en 1470 et qu'il y avait sa demeure rue de Laeken.

(2) Ses gages annuels étaient de 500 francs, ce qui représenterait de nos jours près de 10,000 francs.

(3) On employa, pour cette construction, l'excellente pierre blanche extraite aux environs même de Brou, à Ramasse, dans le Revermont.

interprète au mieux les idées de la fondatrice et remplit ses fonctions en toute conscience ; sous son impulsion, l'activité des travailleurs ne se ralentit pas. Aussi Marguerite ne tarde-t-elle guère à récompenser ses talents et son zèle ; elle ne l'avait chargé tout d'abord que de la « maçonnerie », de la taille de la pierre des tombeaux et de l'église ; vers 1515, elle lui demande d'établir la charpente et les verrières ainsi que d'achever les dix voûtes des cloîtres ; puis elle « lui fait une rencharge de vouloir aussi entreprendre et accepter la charge des sépultures et contretables ». Le voilà presque avec les pouvoirs d'un maître de l'œuvre, ce qui ne l'incite pas à s'exagérer sa valeur. Sachant bien qu'il n'a pas qualité pour composer le *pourtrait* des tombeaux, il s'adresse, en 1516, à l'un de ses compatriotes, Jean van Room dit Jean de Bruxelles ; et celui-ci envoie peu après les « patrons » nécessaires, grandeur d'exécution (1).

Environ six ans après, les trois sépulcres se dressaient à leur place, ornés de leurs petites sculptures, et Marguerite en confiait les statues à son tailleur d'images, Conrad Meit. A ce moment, on avait terminé le chœur ; et le transept, la nef, le clocher étaient très avancés. Le marché avec Meit est conclu le 24 Avril 1526, par devant Antoine de Lalaing, Pierre de Rosimboz, l'abbé de Montecuto (1^{er} aumônier de Madame) et Jehan de Marnin. Il s'engageait à réaliser en quatre ans la grande statuaire et ses honoraires étaient fixés à 300 livres de 40 gros par année. Il devait avoir pour auxiliaires son frère Thomas et deux autres imagiers, mais il était stipulé que les visages, les mains et les vifs seraient exécutés par lui-même. S'il avait vu le jour à Worms, il s'était installé de bonne heure à Malines et, qu'il y ait ou non achevé sa formation, c'est bien l'art de Flandre qu'il allait manifester à Brou (2).

Il commence par les figures qu'il avait à extraire de l'albâtre (3), car, à son arrivée dans la Bresse, il n'avait pas trouvé le moindre morceau du marbre blanc de Carrare destiné aux autres images. Les premiers blocs, acquis par un bourgeois de Bourg, Humbert Grillet, n'arrivèrent à destination qu'en Mai 1528 ; ceux des statues ne furent livrés qu'un mois plus tard.

Pendant que Conrad Meit travaillait à ses figures, van Boghem poursuivait vigoureusement la construction de l'église ; rien n'arrêtait l'élan de ses ouvriers, ni la peste, ni le passage des troupes françaises. Notre maçon était, d'ailleurs, un maître terrible ; toujours prêt à payer de sa personne, il exigeait beaucoup de ceux qu'il dirigeait et quand les objurgations ne donnaient pas les résultats qu'il en attendait, volontiers passait-il aux coups. Au surplus, il tenait fort à ce que rien n'entravât les travaux ; car, en 1528, il avait fait une gageure de 500 livres avec Marguerite en vue de l'achèvement définitif en trente mois. Comme la princesse,

(1) Ces dessins et d'autres petits patrons lui furent payés, en juin 1516, 150 philippus d'or en deux versements. Tout permet de croire qu'il a également fourni les modèles des figurines.

(2) Dès 1514, on trouve C. Meit cité dans les archives de Marguerite d'Autriche. Cette année-là, il reçoit 50 livres de 40 gros à l'occasion de son mariage (Archives du Nord, Chambre des comptes, cote M. 4, relevé par A. Pinchart. *Archives des sciences, arts et lettres*, Gand, 1863, t. II). A partir de 1518, on relève un certain nombre de commandes, que lui fait la princesse. En 1525, il est inscrit en qualité de « maître tailleur de pierres » dans un état de la maison de Marguerite d'Autriche (*Archives de Bruxelles*, publiées par de Quinsonnas, t. III, p. 289. Sa demeure, à Malines, était proche du cimetière St Pierre).

(3) C'étaient les enfants du tombeau de Marguerite de Bourbon et les deux gisants, l'albâtre avait paru suffisant puisque leur emplacement devait les protéger.

la princesse, il avait hâte d'en finir. L'arrivée tardive des marbres l'avait donc vivement mécontenté ; un accident ultérieur, cause d'un nouveau retard, acheva de l'irriter contre Meit. L'un des collaborateurs de celui-ci mettait la dernière main aux enfants qui soutiennent l'épithaphe de Philibert lorsque le marbre, — sans doute avait-il une tare, — se brisa sous son outil (1). Il s'ensuivit une discussion violente entre van Boghem et Conrad Meit, et le premier ne cessa dès lors de contrarier le second. Les clauses du contrat l'obligeaient à lui procurer des ouvriers, il en profita pour le pousser à bout et les choses s'envenimèrent si bien qu'à la requête de Madame deux conseillers mirent le holà. Conrad Meit obtint l'autorisation de choisir lui-même ses ouvriers et on lui octroya une année de plus — payée comme les autres — pour terminer les sculptures.

Hélas ! Marguerite ne devait pas les voir, c'est à l'état de cadavre qu'elle allait revenir à Brou ; une infection purulente de la jambe l'emporta le 1^{er} Décembre 1530. Huit mois plus tard, le 1^{er} Août 1531, les mausolées et leurs décors étaient entièrement terminés. Le 22 Mars 1532, on consacrait l'église, dont les derniers travaux avaient été menés fébrilement. Le 10 Juin suivant, on déposait dans un caveau du chœur, près des restes de son mari, la dépouille mortelle de l'infortunée princesse (2).



L'église de Brou offre un splendide spécimen de gothique dégénéré, un type savoureux de cette architecture fleurie que l'on cultivait en Flandre à la fin du XV^e siècle. L. van Boghem suivait la tradition de ses aînés en continuateur scrupuleux, non en disciple original. Il connaissait « son affaire », ce n'était pas un artiste à forte personnalité. Son œuvre n'a pas l'impressionnante beauté des grandes églises dont elle dérive, toutefois il s'en faut qu'elle laisse indifférent. Et d'abord, on ne doit pas la juger entièrement d'après l'état actuel, car, en 1759, elle a subi plusieurs restaurations qui en ont altéré le caractère. Autrefois, — les documents ne permettent pas d'en douter, — l'édifice dessinait une bien meilleure silhouette dans l'espace. Une couronne impériale en pierre blanche coiffait à merveille la tour ; les toitures, droites et aiguës, s'élevaient très haut et leurs tuiles polychromes déterminaient des harmonies de teintes. La grande nef possédait une couverture à *trois reprises* et, sur la croisée du transept, une flèche en charpente se profilait gracieusement. De travée en travée, au droit de chaque contrefort, on retrouvait les pignons de la façade qui constituaient ainsi les murs de refend et se dressaient *au dessus du couvert* avec leurs rampants parés de gros bouillons et d'un fleuron en pointe. Des pignons de même sorte, semés autour du chœur, y divisaient les chapelles. Enfin les contreforts de la grande nef étaient épaulés par un modeste arc-boutant

(1) P. Raphaël de la Vierge Marie, *Description de la belle église et du couvent de Brou*. Ms. appartenant à la Société d'Emulation de l'Ain.

(2) Dans le monastère, van Boghem avait disposé pour la princesse, au nord du premier cloître, une habitation qui, à peine achevée, dut changer de destination. Le monastère a été très modifié et les seuls morceaux intéressants qui s'y trouvent aujourd'hui sont les deux cloîtres situés le long de la façade ouest. Leurs voûtes ont d'élégantes nervures et leurs piliers d'amusants décors moyen âge. Après la loi de Séparation, ces bâtiments sont devenus une caserne ; il vont être transformés de nouveau et ne tarderont pas à recevoir les musées et la bibliothèque de Bourg.

modeste arc-boutant parallèle à celui de la façade. Rien ne subsiste de tout cela ; et, parmi les parties qui n'ont pas été abimées, peu retiennent longuement.

A la façade principale, tout trahit l'étroitesse de vue d'un logicien prisonnier de son système. Un judicieux archéologue, le Dr Victor Nodet, l'a démontré pleinement. « Le contrefort intermédiaire, qui indique la séparation des deux galeries des bas-côtés, explique-t-il, interrompt désagréablement les pignons latéraux et coupe le grand triangle curviligne qui en décore le fronton ; le rampant intérieur de ces pignons se brise curieusement au niveau de l'appui de l'arc-boutant, expression logique mais inélégante de la structure du toit des bas-côtés, dont le versant était brisé presque en son milieu : la partie supérieure, à pente rapide et couverte de tuiles plates, la seconde moins inclinée et formant avec ses tuiles creuses un large caniveau pour l'écoulement des eaux de la grande nef.

« La partie centrale de la façade, encadrée de deux puissants contreforts très ornementés, est divisée en trois étages égaux par les balustrades élégantes de deux balcons : en haut, le pignon triangulaire, curviligne, avec son beau fleuron, ses pinacles et sa jolie décoration de rosaces et de baies triangulaires aux côtés infléchis ; au dessous, un étage de grandes fenêtres en partie aveugles dont les remplages flamboyants se font remarquer par leur lourdeur ; enfin, au dessus du sol, un magnifique portail, puissant et bien équilibré, où se répètent sans monotonie les moulures en anse de panier, dont le mouvement devient plus aigu et plus nerveux à mesure que l'arc diminue d'amplitude.

« Ajoutons à ces belles courbes une décoration bien ordonnée de redents de pierre, que le soleil détache délicatement sur l'ombre des gorges, et sur ces gorges elles-mêmes, les symboles chers à Brou : P. et M. unis du lac d'amour, les bâtons noueux en croix de Saint-André alliés au briquet avec ses trois pierres, *devises* de Bourgogne, la palme entrelacée de marguerites vivantes, en l'honneur de la princesse, tous creusés dans la pierre et prêts, semble-t-il, de s'en détacher ; et à côté de toutes ces fantaisies folles une logique implacable de formules un peu vides. Toutes ces colonnettes rondes ou prismatiques, toutes ces gorges, aux bases qui se pénètrent sans se confondre, conservent jalousement leur individualité, qui se développe uniquement dans le sens vertical ; jamais un élément voisin ne viendra se fondre dans un autre ou même y paraître prendre appui (1) ».

Nous retrouvons le motif de la façade principale aux portails nord et sud. A l'intérieur, la longue masse dont toutes les travées se ressemblent est scindée par son transept en deux parties aux dimensions identiques. Un précieux jubé ferme son chœur, achevant d'en faire un temple retiré, un asile idéal ; et une abside pentagonale termine l'ensemble. Les multiples colonnettes qui servent de piliers causent une impression de jets d'eau pétrifiés ;

(1) *L'Église de Brou*, p. 20 et s. (Paris. H. Laurens. 1911). Nul ne connaît mieux Brou que le Dr Victor Nodet, nul n'en a étudié l'œuvre avec plus d'amour et de compétence. Son récent livre a été préparé par d'excellents travaux : *Jean Perréal et Marguerite d'Autriche. — Valeur documentaire des manuscrits sur Brou. — Les tombeaux de Brou* (avec la chronologie des documents). — *Les cloîtres de Brou*, dans les *Annales de la Société d'Emulation de l'Ain*, 1903, 1904, 1906 et 1910. — *Un vitrail de l'église de Brou*, *Gazette des Beaux-Arts*, 1906.

d'eau pétrifiés ; de leurs bases inutilement complexes, ils s'élancent jusqu'à la voûte et s'y perdent. Il n'y a pas à s'arrêter à la galerie qui s'étend au dessus des arcs des bas-côtés ni aux différentes fenêtres ; par contre, on aurait tort de dédaigner les clefs.

La nef, fâcheusement vide, a la froideur des logis inhabités et, quand le soleil l'envahit, elle n'en paraît que plus désolée. C'est aujourd'hui un corps sans âme et les organes n'en sont pas si remarquables qu'ils puissent retenir longtemps le visiteur familiarisé avec les belles architectures. Le chœur a bien la mélancolie des sanctuaires désaffectés, mais il de s'en dégage pas moins un charme captivant. Cette partie de l'édifice ayant une importance extrême, le constructeur s'y était attaché particulièrement et y avait mis le meilleur de lui-même.

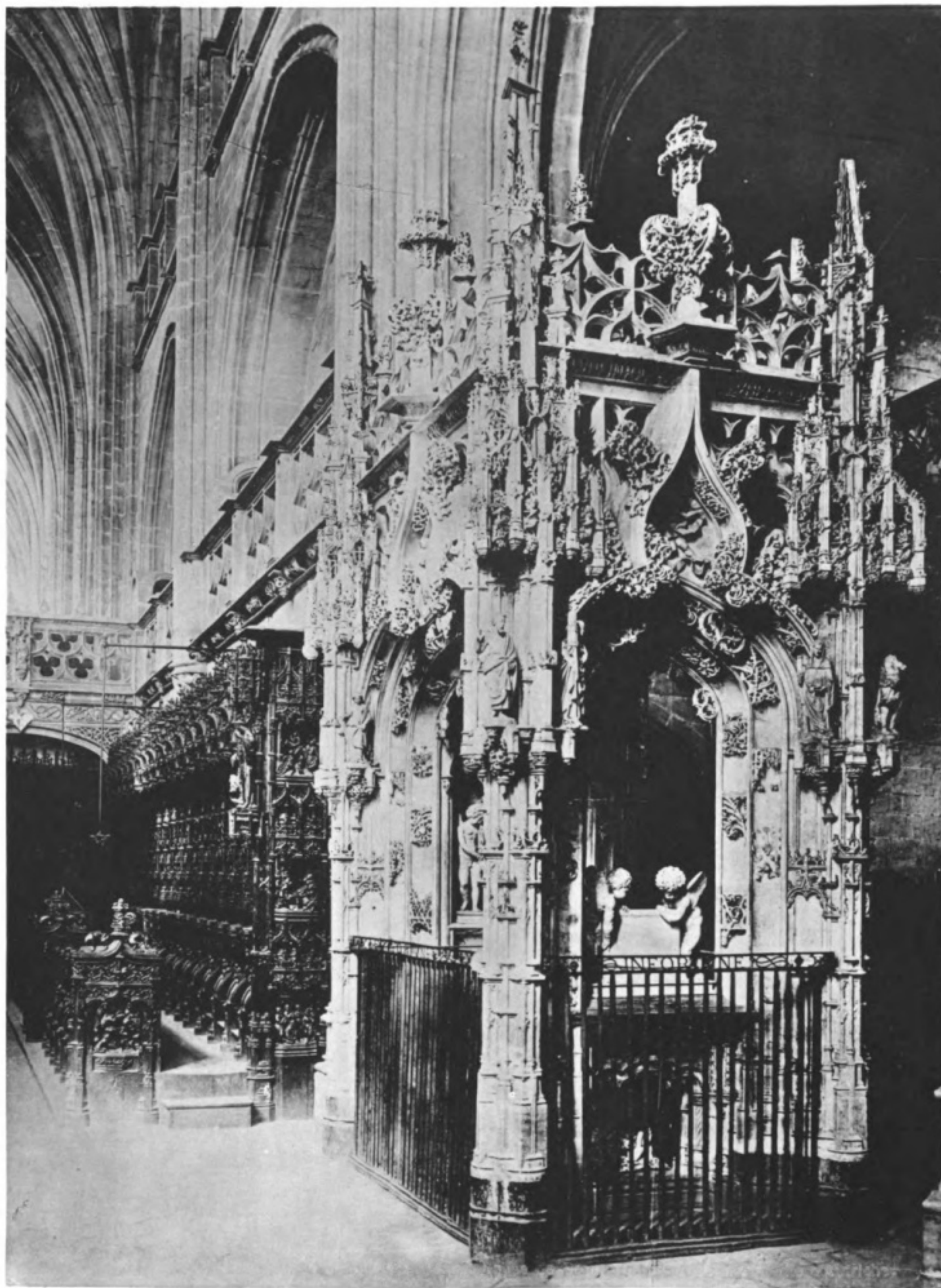
Le jubé ne fait pas corps avec l'église ; il constitue une œuvre isolée et ajoutée, appliquée à l'édifice ; toutefois c'est un morceau très réussi, un décor de haut goût. Il en faut admirer, pour leur dessin élégant, les trèfles ajourés, les accolades et la balustrade trilobée. De plus, le ton de la pierre de Ramasse ajoute à la grâce de ces formes.

Avec les sépultures, le chœur renferme plusieurs chapelles : celle de Marguerite d'Autriche, qu'avoisinent deux oratoires, celle de Laurent de Gorrevod, gouverneur de Bresse et l'un des conseillers de la princesse, celle de l'abbé de Montecuto, et celle de S^{te} Apolline. Les décorations des deux premières sont séduisantes malgré leur floraison parfois échevelée. En outre, la chapelle de Madame abrite un rétable fameux par son travail : *Les Sept joies de la Vierge*. Le chœur a conservé ses prestigieuses stalles dont il sera parlé plus loin, il a malheureusement perdu la plupart des carreaux de céramique émaillée qui le pavaient autrefois. Ils composaient un décor très XVI^e siècle où, dans des entrelacs de rameaux noueux, apparaissaient des têtes ou des objets symboliques. Il en reste quelques-uns, très mal remis en place, et d'autres sont passés en des musées ; c'est assez pour constater l'excellence de leur exécution (*).

(*) Ce pavement, conçu selon le mode italien, fut exécuté sous les ordres de François de Canarin. Le Louvre possède quelques carreaux à effigies.

Le chœur est un luxueux écrin de pierre, les sépultures en sont les bijoux. Curieux mélange de logique excessive et de fantaisie débridées, elles ont cet attrait particulier aux œuvres des débuts de décadence, alors que les artistes, déjà très incomplets, s'appliquent encore à bien exécuter en s'oubliant dans les subtilités et les nuances. Le tombeau de Marguerite de Bourbon pratiqué, en enfeu, dans l'épaisseur d'une paroi et selon la manière des siècles précédents, frappe par son caractère architectural que rien ne nécessite ; toutefois il faut louer le dessin de sa baie en anse de panier et de l'accolade qui l'enserme. Le tombeau de Philibert, plus simplement conçu (une dalle noire sur des piliers où s'adossent des figures), présente une masse assez bien équilibrée et qui serait imposante sans les enfants parsemés au sommet. Le mausolée de Marguerite d'Autriche est un monument luxueux, dont le grand dais splendide s'adorne à ses quatre côtés de dais compliqués et précieux, sous lesquels veillent des statuettes. Quant au tombeau même, il conquiert plus que son entourage ; on se délecte à contempler les contours de ses arcades, en accolades surbaissées, et de ses délicates colonnettes. Ces sépultures sont très impressionnantes tant à cause

ÉGLISE DE BROU.



TOMBEAU DE MARGUERITE D'AUTRICHE.

tant à cause de l'éclairage du chœur — mystérieux et lumineux — que de leurs diverses sculptures. Toutes ont une décoration abondante, à maint endroit touffue, mais par ailleurs charmante et toujours effectuée avec des finesses d'aranéide ; elles valent avant tout par leurs figures et leur ornementation.



On a vu plus haut que les cinq statues tombales avaient été confiées à Conrad Meit et les autres figures à ses auxiliaires. Plusieurs de ces ouvrages séduisent par leur exécution, aucun n'atteint au chef-d'œuvre.

L'image de Marguerite de Bourbon (marbre de Carrare) pose un peu pour la postérité et ne se distingue en rien des effigies funéraires d'alors. Son costume, sans sortir de l'ordinaire, a plus de qualités que sa tête et le coussin en velours de Gênes qui lui sert de chevet est bien mieux que ses vêtements. Inutile de s'attarder aux enfants qui l'entourent et aux figurines des piliers, ce sont besognes d'ouvriers impersonnels (1). Les angelots du soubassement ont des têtes trop grosses, alourdies encore par leur houppe, — pour leurs corps trop réduits (2). Les pleurants, leurs voisins, sont également courtauds et lourdauds à plaisir dans leurs trop vastes manteaux de deuil aux plis horripilants ; toutefois leur vie intéresse, il y a en eux quelque chose de leurs frères aînés de Dijon.

Marguerite d'Autriche et Philibert étendus sur leurs sépultures en costumes solennels ne produisent pas d'heureux effets d'ensemble, et leurs têtes ainsi que leurs extrémités laissent à désirer. En outre, le prince est affligé d'une face niaise, alors qu'il avait l'air plutôt intelligent, on le constate par la médaille réalisée en 1502 par Jean Marende de Bourg. Conrad Meit n'avait jamais vu Philibert, c'est vrai, toutefois il aurait pu s'inspirer de la susdite médaille à défaut d'autres documents exacts. Il aurait sagement fait aussi de modeler avec plus de précision les formes de cette statue ; il a mis sa conscience à caresser les ornements du costume et du coussin, et c'est d'une main indifférente et pressée qu'il a parachevé le corps, dont la taille, nous apprend le P. Raphaël, avait été commencée par Gilles Vambelli. Certes il se peut que l'arrangement des figures ne soit pas de notre artiste et qu'il ait suivi les indications du créateur des modèles ; cependant, s'il lui a été loisible de modifier les maquettes, doutons qu'il les ait améliorées. Les traducteurs étroits de son espèce ne sont guère capables d'équilibrer, de disposer une figure avec grâce.

Le costume de Marguerite qui aurait si bien servi de prétexte à une combinaison de lignes harmonieuses ne dépasse pas la copie littérale ; vainement les plis en ont-ils été très cherchés, le résultat n'a rien de satisfaisant. Le visage, sans déplaire précisément n'inspire pas de sympathie. La

(1) La *S^{te} Marguerite* est mal posée et affublée d'un vêtement désagréablement chiffonné ; en outre, sa tête a été refaite. De même, celle de sa voisine, mieux attifée mais toujours avec des plis inharmoniques. La *S^{te} Catherine* a des formes quelque peu ramassées ; le *S^t André*, très trappu et bas sur jambes, laisse l'impression d'un gnome. Les autres figurines sont insignifiantes.

(2) Au début de la Révolution, un député eut la funeste idée de ravir deux angelots qui soutenaient une tablette et de les expédier à Paris, afin qu'il contribuassent à orner la salle de la Convention. Ce groupe fut naturellement brisé en route et peu s'en fallut que les tombeaux n'eussent le même sort. Lenoir les avait réclamés pour le Musée des Monuments français, mais, par bonheur, il n'eut pas gain de cause.

pathie. La princesse avait de gros traits et des plans arrondis, on le voit par le portrait qui appartient à M. Kleinberger (Paris) (1) ; mais sa physiologie n'était point ingrate comme celle de la statue précitée. Conrad Meit semble l'avoir enlaidie, chargée en vulgarité, surtout dans la seconde statue qui la montre en gisante. Cette dernière a un caractère plébéen, qu'accentue l'intense douleur qu'elle exprime. Transportée loin de son monument, ce cadavre paraîtrait celui d'une indigente, le linceul aux sinuosités grossières qui le recouvre en partie corroborerait l'illusion. La chevelure de notre gisante se divise en ondulations toujours semblables, telles les écailles d'une cuirasse antique ; c'est sur des bagatelles de ce genre que l'auteur insistait, et il se contentait de pieds d'une anatomie douteuse ! Il était de ceux que le contour des ongles préoccupe davantage que les galbes des doigts. Philibert en gisant pêche aussi par ses formes, quelques-uns de ses muscles le feraient prendre pour un mannequin maladroitement rembourré. Toutefois, malgré leurs défauts, les deux interprétations cadavériques ont au moins un attrait : celui de la teinte éburnéenne de leur matière, le marbre de St Lothain. C'est une nuance de pastel qui les enveloppe d'une pénétrante mélancolie.

Conrad Meit appartient à la famille de ces réalisateurs analytiques, patients et bornés, dont on peut dire qu'ils voient comme avec une loupe. Il observait avec soin les moindres particularités, les vaines minuties, et s'y arrêtait tellement qu'il en arrivait à se désintéresser des proportions et à rater ses ensembles. A Brou, ses défauts sont patents (2). Que de traits essentiels n'a-t-il pas délaissés pour l'ornementation des coussins et des atours des statues ! (3) D'autre part, un italianisme mal digéré l'induisait, lui, le bon gros nordique, né pour les représentations simples et naturelles, à recourir aux enjolivements frivoles, aux poses affectées, aux costumes d'aspect théâtral. Dans son désir d'assurer aux formes une certaine somme de souplesse et de beauté, il les refouillait et polissait souvent de telle sorte qu'elles en devenaient flasques ou monotones. Avec leurs plans incertains, ses personnages paraissent presque tous voués à l'adiposité. Au lieu de s'appliquer à établir normalement les divers morceaux de nus et, entre tous, les mains, il se perdait dans la copie des infinités, notait quelque singularité à fleur de peau, s'acharnait à imiter les épidermes. Puget devait, au siècle suivant, s'adonner quelquefois à ce jeu ; mais sa maîtrise le rend acceptable. Conrad Meit, lui ne savait pas assez pour s'en sortir à son honneur. En reproduisant des veines et des plissements avec une méticulosité de micrographe, il n'aboutit qu'à procurer l'illusion de cartes de géographie en relief. Enfin, dénué de goût, il n'entendait rien au style et ne parvenait pas à doter les vêtements de rythmes concordants, de lignes avenantes. Ses auxiliaires, sauf quelques-uns entièrement italianisés, reflétaient à divers degrés ses qualités et ses défauts.

C'est autour du mausolée de Philibert que se dressent les figurines les plus artistement

(1) On considère comme très authentique ce portrait de Marguerite d'Autriche qui a figuré à l'Exposition des Primitifs Flamands, à Bruges, en 1902. Et il y a maintes analogies entre ce portrait et celui qui la représente en costume de veuve dans le *Promptuaire des Médailles* publié par Guillaume Ruville, à Lyon, en 1553.

(2) On ne peut vraiment regarder comme siennes que trois autres œuvres : une *Pieta*, dans un pitoyable état, à la cathédrale de Besançon, une statuette, *Judith*, au musée bavarois de Munich et une médaille de Peter Hansdorff.

(3) Si quelques détails ne sont pas de sa main même, peu importe, puisqu'ils ont été travaillés selon son esthétique et d'après ses indications.

plus artistement tournées. Jadis, il n'était gardé, selon les ordres de Madame, que par les dix figures auxquelles on demandait de symboliser les vertus du défunt ; mais, au cours des âges, des remaniements eurent lieu et, aujourd'hui, deux saintes, Madeleine et Marguerite, prises aux décorations voisines, ont remplacé deux des anciennes occupantes sans doute transportées plus loin. Les vertus ont toutes un air de famille, on reconnaît en elles d'estimables flamandes habillées, à de rares exceptions, comme des contemporaines de leurs sculpteurs. La plupart ont le torse trop court et trop étroit, et celles qui hanchent le font avec excès, à l'instar de tant de statues du XIV^e siècle. En vue de déterminer des lignes décoratives, quelques-unes retroussent leurs robes, mais il n'en résulte rien qui vaille ; elles semblent tout uniment marcher par un temps de pluie en prenant des précautions pour ne point se crotter.

A la face antérieure du tombeau, l'une des Vertus se distingue par un visage triangulaire et trop amenuisé dont la pointe est en bas et dont le large sommet est ceint d'un ample turban très orné. Elle a un petit air à la fois naïf et facétieux qui ne lui messied point ; on dirait une personne du monde jouant la comédie pour la première fois et craintive autant que charmée. Elle soulève son manteau de la main droite, dans laquelle était naguère un olifant, dont il ne subsiste qu'un tronçon. Sa voisine n'est pas vêtue plus gentiment et elle a perdu sa tête. A la face sud, se tiennent : la *S^{te} Marguerite*, d'un travail italien ; une Vertu à face lézardée et assez bien drapée à l'antique dans un manteau dont un pan plusieurs fois replié lui tient lieu de coiffure ; une autre vertu affublée d'une coiffe inénarrable (*). A la face postérieure, sont deux figures disgracieuses aux têtes enserrées dans le plus affligeant bonnet (*).

(*) Avant la Révolution, elle occupait la 5^{me} niche.

(*) L'une d'elles a pour tête un moulage de sa sœur à la coiffure inénarrable.

A la face nord, une figure lourdement emmantelée et une autre dont la tête est une réplique de la vertu au turban encadrent la *S^{te} Madeleine*. La première, mal posée et sans mains, sourit sous une sorte de toque en étoffe à torsade qui surmonte son voile ; la seconde, également amputée des deux mains, porte une robe sortable, mais son manteau fait un paquet de plis aussi durs qu'ennuyeux. La Madeleine a la mine discrète et quelque peu prude d'une assez bonne dévote. Son visage grassouillet et oblong, encadré par une mantille, ne manque ni de suavité ni de vie intérieure. Son costume a plus de souplesse que celui des autres statues, toutefois les plissures n'en sont pas mieux rythmées ; celles de droite se dirigent même si mal qu'elles étriquent la partie inférieure de sa robe. L'influence française prédomine en cette figure d'un art intime, la meilleure de sa série. Les plus attachantes sont ensuite la vertu à l'ample turban et celle dont la draperie nous rappelle l'antique. Cette dernière, beaucoup grâce aux lignes de son vêtement, est la mieux adaptée à sa fonction décorative.

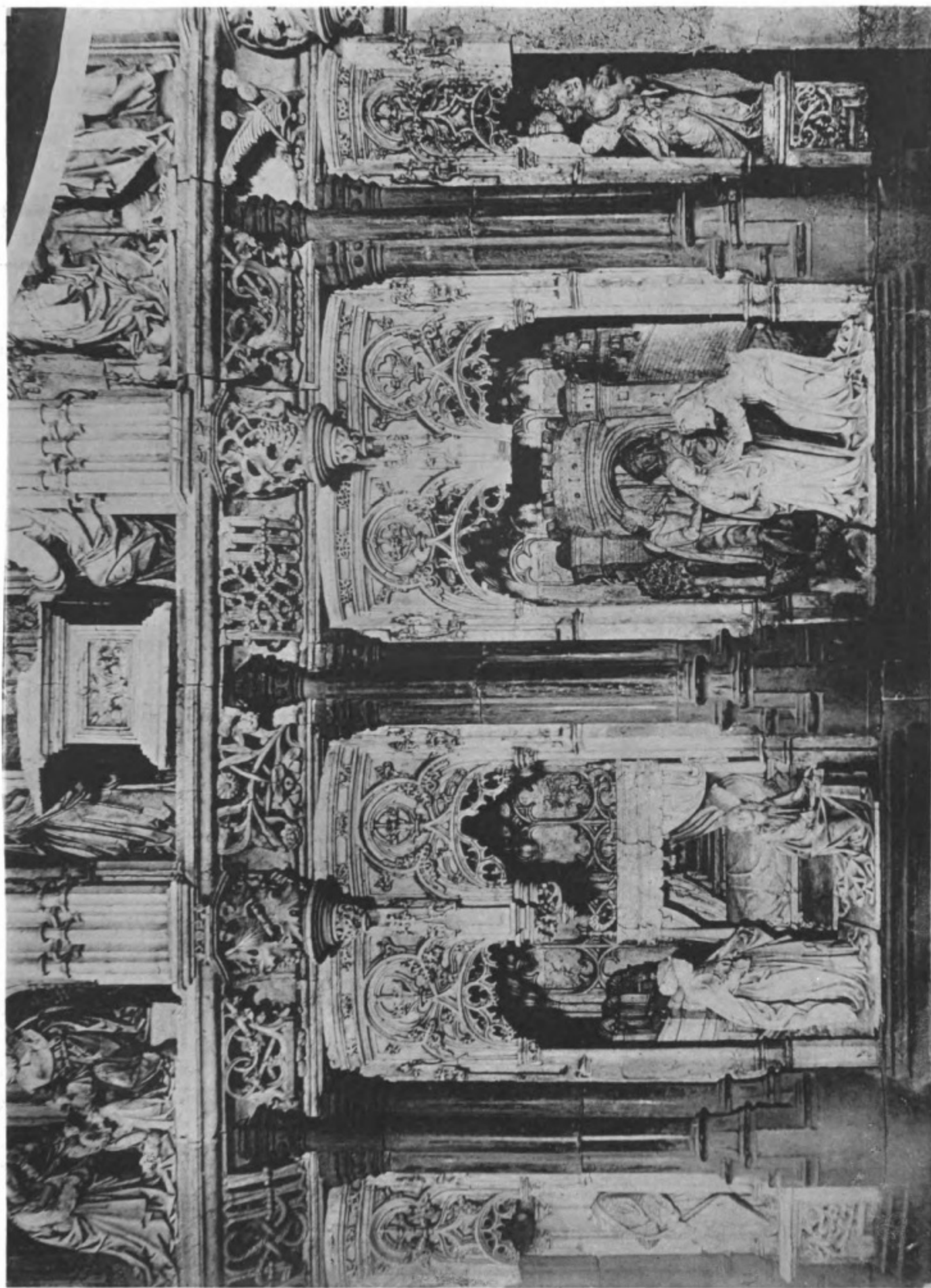
Si ces Vertus et ces deux saintes ont des attitudes insignifiantes, au moins intéressent-elles comme portraits. Les six génies ailés de la surface supérieure sont loin de les égaler. Par leurs formes bouffies, « rondouillardes », selon le mot très juste des artistes, ils annoncent les déplorables amours dont fourmillera le XVIII^e siècle et nuisent beaucoup au sérieux du monument. Ne sont-ils pas prêts à jouer, autour de la statue, avec le lion

avec le lion bonasse qui sent si peu le fauve ? Trois de ces génies, d'après le P. Raphaël, les porteurs de l'écusson des armes et le préposé au casque, sont dûs à Benoit de Serins; le florentin Honoffre Campitoglio a taillé ceux des pieds et celui qui tient les gantelets.

Au tombeau de Marguerite d'Autriche, on remarque particulièrement : *S^{te} Catherine*, une figure inconnue dont la coiffure se termine en deux tresses, *S^{te} Barbe*, *S^t Benoît* et *S^{te} Marguerite*. En ces figures bien flamandes, on retrouve les caractères des vertus du tombeau de Philibert ; les autres appartiennent à la catégorie des ouvrages métis, toutes sortes d'influences s'y fondent et, du reste, rien d'artiste ne les recommande. La figure inconnue a un masque commun, épais, et l'air un tantinet maussade. De sa main gauche, elle soulève sa robe aux grands sillons sèchement découpés et laisse voir un jupon sur lequel se profilent deux cordelières à nœuds. La robe est tellement volumineuse qu'elle fait paraître le torse encore plus rabougri qu'il n'est en réalité et les sillons causent un effet désagréable. C'est elle qui a pris la place de la Madeleine du tombeau de Philibert ; autrefois sa tête portait un diadème ; elle l'a perdu ainsi que son bras droit et une partie de l'autre. La *S^{te} Catherine*, gentille sous sa coiffure très seyante, attire par sa physionomie délicate. Mais les proportions de son corps ne sont pas du tout sûres, sa cage thoracique semble avoir été opprimée par un instrument de torture, son vêtement se plisse en pure perte et elle hanche à l'excès. A première vue, on pourrait croire qu'elle piète sur le tyran auquel elle doit le martyre ; en réalité, il n'en est rien, l'imagier n'ayant pas su lui donner cette posture. Le proscripteur émerge de la robe de sa victime, tel un animal familier. Sa poitrine est confectionnée en dépit du bon sens, ses bras et ses mains n'existent guère ; par contre, sa face témoigne d'un travail inouï, et c'est avec une véritable virtuosité — bien inutile — qu'ont été figiolées les extrémités de sa moustache, les deux tresses de sa barbe, les mèches de ses cheveux. En somme, ce qui manque surtout à la plupart des figurines des tombeaux, c'est d'être harmonieuses et significatives ; si les modèles en ont été fournis par un même professionnel, ils ne font guère honneur à son imagination et à son goût.

Les génies parsemés auprès de Marguerite d'Autriche sont sans conteste les frères de ceux du mausolée de son époux. Nous savons, par le P. Raphaël, que Thomas Meit fut chargé des enfants groupés aux pieds de la princesse ; ils sont joufflus et gracieux, soufflés et mignards à souhait.

Les ornements — jeux de lignes et fantaisies végétales — ont été prodiguées partout, et leur réalisation émerveille jusqu'aux profanes. Chaque sépulcre étale un luxe de décors extrêmement complexes. Et, si quelques morceaux ont été repris, fouillés, tarabiscotés de telle manière qu'ils en sont troués comme des éponges, il y en a d'autres d'une éblouissante virtuosité, comme les choux frisés, les touffes de marguerites, les feuilles de vignes et les branches de chêne du tombeau de Marguerite de Bourbon. On ne saurait donner en exemples ces arrangements de reliefs, ces enchevêtrements et ces torsions de linéaments ; toutefois il est licite de caresser du regard tant de détails que l'outil a caressés amoureuxment, légitime de



légitime de saluer tant d'adresse, tant de verve, tant de conscience dans les infinités.



Les figures les plus flamandes, après celles des tombeaux, sont : la *S^{te} Marguerite* du portail septentrional, la *S^{te} Monique* du trumeau du portail méridional, le *S^t Nicolas* du portail central (*), le *S^t Nicolas de Tolentin* et la *S^{te} Monique* des autels qui flanquent la porte du jubé (*), le *S^t Augustin*, le *S^t Antoine*, l'*Ecce Homo* du petit musée des débris de Brou (*), les *Angelots* des culs de lampe du chœur, presque tous les personnages du *retable des Sept joies* et le *S^t Philippe* placé non loin de là sur une console féeriquement ouvragée. Quoique bâties négligemment, comme leurs sœurs du chœur, ces figures ont, comme elles aussi, quelque attrait. L'*Ecce Homo* et les saints, surtout *Nicolas de Tolentin* et *Monique* sont dûment caractérisés ; les angelots exquis de vérité, de jeunesse. La *S^{te} Marguerite* subjugue par son individualité rayonnante.

(*) Les autres statues de ce portail, un *Ecce Homo*, Philibert, Marguerite d'Autriche, leurs patrons et les angelots, sont entachées d'italianisme.

(*) Ces deux statues (albâtre) étaient jadis sur le jubé, elles proviennent du maître-autel qui n'a pas été terminé. Les figures qui les ont remplacées sont italianisées.

(*) Ces trois statues (albâtre), placées autrefois sur le jubé, comme les précédentes, appartenaient également à des autels qui sont restés inachevés.

Le retable, en marbre blanc (1) français bellement patiné par les âges, est une réduction de chapelle pompeuse, toujours selon le parti flamand du XV^e siècle, et les détails en sont minutieusement écrits, gravés, ajourés. Il présente une longue cavité centrale ayant deux niches superposées à sa droite et à sa gauche ; le tout repose sur un soubassement creusé à deux endroits, et, sur le faite, se détachent la *Vierge avec l'Enfant*, *S^{te} Marguerite* et *S^{te} Madeleine*. Les scènes représentent : au soubassement, l'*Annonciation* et la *Visitation* ; dans la partie de gauche, la *Nativité* et l'*apparition du Christ à sa Mère* ; dans la partie de droite, l'*Adoration des Mages* et la *Pentecôte* ; au milieu, l'*Assomption*. Là, près du tombeau, orné dans le goût des premières décades de 1500, Marguerite d'Autriche prie en face d'un apôtre. Chaque scène a son décor planté avec un louable souci du pittoresque. L'*Annonciation* se passe dans une chambre dont meubles et accessoires sont ceux du temps où travaillait l'auteur. Marie rencontre Elisabeth devant la porte d'une cité, près de laquelle un arbre annonce la campagne.

On distingue des traces d'italianisme sur l'ange à l'écusson posé à droite du soubassement et sur les liliputiens personnages perdus dans les montants des niches. Mais toutes les figurines, y compris les anges de l'*Assomption* (2), portent l'empreinte de Flandre. Certaines ont des types très curieux et savoureusement soulignés : l'ange gras de l'*Annonciation*, les quatre personnages de la *Visitation*, surtout Joseph et Elisabeth, les Mages. En général, dans toutes les scènes, les têtes plaisent par leur naturel et les attitudes contrarient par leur affectation. Le groupe du Cénacle sent tout à fait le mélo. Quant aux costumes, trop sillonnés de plissements, ils abusent des lignes tourmentées, des cassures disgracieuses. Les mêmes défauts nuisent à deux des figures du Couronnement. La *Vierge* et la *S^{te} Marguerite* posent un peu ; le manteau de la première se creuse en cent canaux lugubres, celui de la seconde est lourdement chiffonné, telle

(1) Voir Les arts anciens de Flandre, Tom VI, fascicule I.

(2) Quant aux autres angelots, aussi déplaçants que profanes, ils exagèrent les erreurs d'outre-mont. Ils ne sont pas, au reste, d'un auxiliaire de Conrad Meit. Il semble qu'on les ait ajoutés au retable après sa mise en place, postérieurement à 1528.

fonné, telle une toile grossière imbibée d'eau. Par contre, la *S^e Madeleine*, la moins fâcheusement drapée, a de la gentillesse et presque de la distinction. En ces trois statuettes, par bonheur, les imperfections se trouvent compensées par quelques qualités ; ce sont de très vivants portraits.

Les stalles, magistralement foncées par le temps, enrichissent le chœur d'une parure à grand effet. On en compte soixante-quatorze et chacune d'elles, détaillée à l'infini, représente un labeur prodigieux. Elles ont été accomplies entre la seconde moitié de 1530 et Juillet 1532, sous la direction d'un maître-menuisier de Brou, Pierre Berchod, dit Terrasson, par une équipe où dominaient sans doute les ouvriers régionaux ; mais les modèles provenaient d'un artiste néerlandais, peut-être de Jean de Room, car ils ressemblent étroitement aux décors d'alentour. Quantité de figurines ont souffert de l'italianisme et celles dont l'aspect est flamand tiennent des poses exagérées ; néanmoins, sauf les quatre qui se trouvent après la première du côté droit, elles sont attractives. L'ornementation, abondante et caressée avec tendresse, l'emporte de beaucoup sur les personnages, lesquels ne valent guère que par une habile facture.

Les vitraux se classent parmi les meilleurs du XVI^e siècle. Ceux du chevet disent *l'Apparition du Christ à la Madeleine* et *la Visite du Christ à sa Mère après la Résurrection*, ceux des chapelles *l'Assomption*, *l'Incrédulité de S^t Thomas* et les *Disciples d'Emmaüs* ; celui du transept méridional s'illustre de deux scènes du *Mystère de la chaste Suzanne*. De plus, les verrières du chevet s'ornent des écussons de la généalogie des princes et les tonalités en sont réjouissantes.

C'est à un peintre de Bruxelles que l'on doit les cartons des verrières du chevet et de *l'Assomption* (chapelle de Marguerite d'Autriche) ; mais l'exécution de tous les vitraux fut confiée à un atelier d'ouvriers français organisé à Brou même et dirigé par Jean Brachon, Jean Orquois et Antoine Noisin (1). On peut d'autant moins regarder ces verrières comme une œuvre flamande que l'auteur des cartons s'est à peu près borné à piller des estampes et à en agrandir les éléments, plus ou moins modifiés, dont il entendait se servir. Le D^r Nodet l'a prouvé (2). *L'Assomption* est un démarquage ingénieux de la gravure exécutée par Dürer d'après son tableau d'autel de Jacob Heller, et la frise, si dextrement installée au-dessus de ce motif, répète avec la fidélité d'un calque, certain dessin de Tiziano, *le Triomphe de la Foi*, très tôt connu par la gravure (3). *L'Apparition du Christ à la Madeleine* reproduit une scène de la « petite Passion » de Dürer, la *Visite du Christ à sa Mère* une autre composition du même maître. Il n'y a donc pas à s'occuper davantage ici de ces verrières malgré la magnificence de leur réalisation.

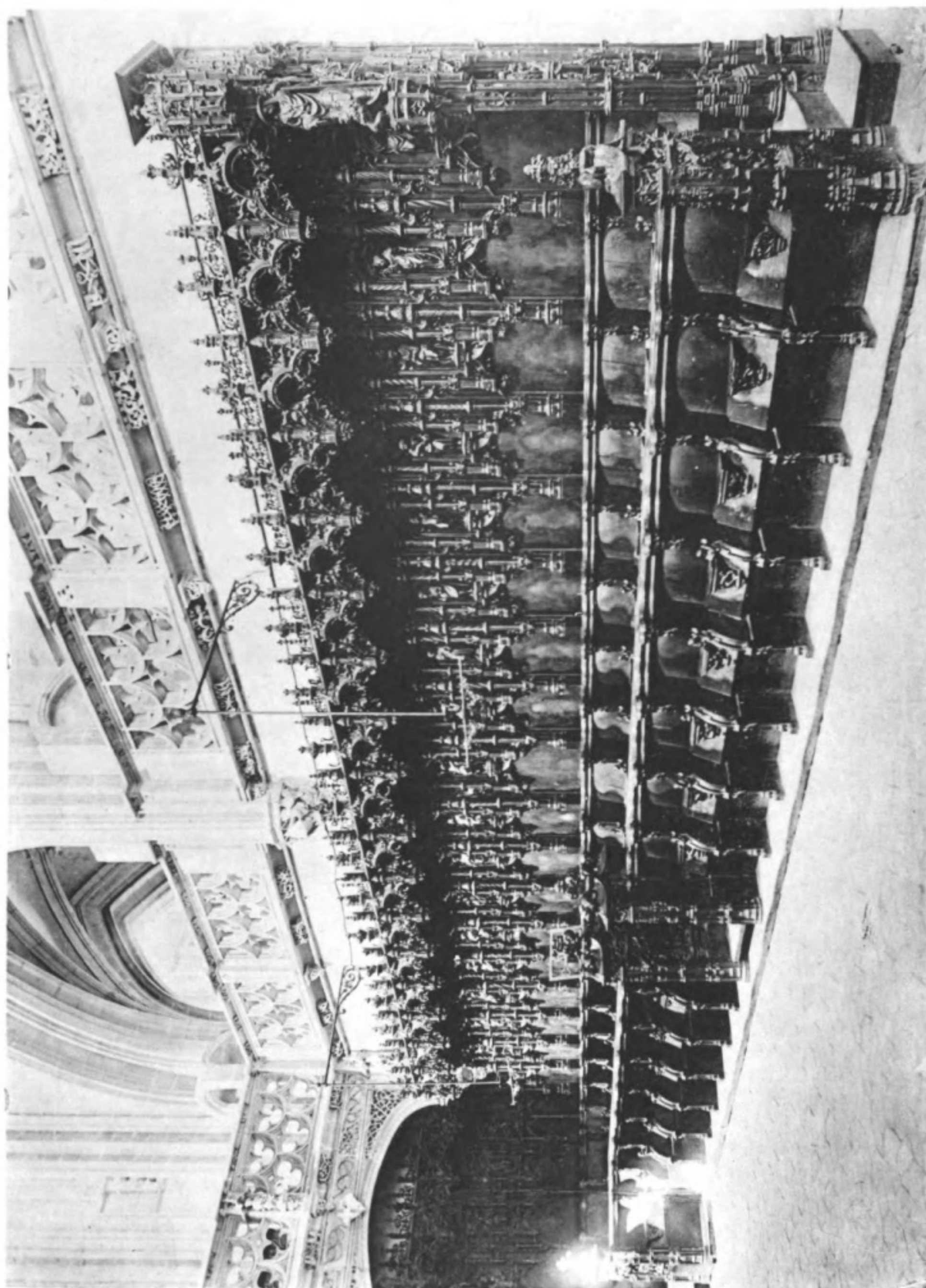
De toutes les peintures qui se voient à Brou, une seule a des marques flamandes : la *Notre-Dame des Sept-Douleurs* (chapelle de ce nom) commandée par Marguerite d'Autriche et exécutée sur bois par un artiste de troisième

(1) Les travaux de cet atelier commencèrent en 1525 et, très probablement, les cartons qui ne sont pas du décorateur bruxellois ont été composés dans la région. Deux des anciens vitraux n'existent plus : celui du transept nord, anéanti par la grêle en 1539, et celui qui dominait le retable, dans le chœur (*Le Christ ressuscité*), envoyé en 1812 à la restauration et passé on ne sait où. Deux restaurations eurent lieu, l'une en 1785, l'autre en 1884, mais elles se réduisent à peu de chose.

(2) *Gazette des Beaux-Arts*, 1906.

(3) Très habilement aussi, l'auteur des cartons a introduit au premier plan de *l'Assomption* les figures de Philibert, de Marguerite et de leurs saints patrons. Les silhouettes en sont décoratives.

ÉGLISE DE BROU.



STALLES DU CHŒUR.

de troisième ordre. Assise très simplement sous un portique, la Vierge y souffre avec résignation entre deux Anges aux postures pieuses ; son vêtement a des tons bleuâtres sinistres et, tout autour d'elle, abondent les tonalités tristes, attristées encore par le temps. En haut du motif, plane un traditionnel *Père Éternel* escorté de deux angelots ; au fond, s'étend un paysage où se devinent Jérusalem et le Golgotha (1).

Nombreux sont les symptômes de décadence dans les sculptures de Brou. Leurs auteurs procédaient d'après les mêmes principes que leurs aînés, mais ils n'en avaient ni le savoir ni les dons. C'étaient d'habiles ouvriers, d'extraordinaires fouilleurs de riens, et quelques-uns seulement avaient une âme d'artiste. Grâce au manuscrit du P. Raphaël, on en connaît plusieurs. A côté de Thomas Meit, il y eut Jean de Rolin, Amé Carré appelé encore Amey Quarrel ou le Petit Picard, Jean de Louën, Benoît de Serins et le florentin Honoffre Campitoglio. Conrad Meit ne devait employer que deux ouvriers avec son frère, mais il a certainement changé d'auxiliaires au cours de ses travaux. Malgré la diversité de leurs origines, ces imagiers avaient maints traits communs et, sauf les italianisants, ils obéissaient à une même esthétique. Les différences d'exécution constatées sur leurs ouvrages s'expliquent avant tout par la disparité de leurs tempéraments. Nombreux étaient, à cette époque, les Français et les Néerlandais dont les œuvres offraient des aspects analogues (2).

Les figures de Conrad Meit et les figurines de ses imagiers sont, à peu d'exceptions près, négligemment construites, posées n'importe comment et accoutrées d'une façon déplorable. Presque tous les personnages, on l'a vu, choquent par un torse trop court et trop étroit, des attitudes imprécises ou ratées, des costumes aux plis désordonnés et anguleux. Quant aux enfants, ils sont comme façonnés dans du saindoux et leur musculature est ridiculement boursoufflée, émaillée de gibbosités « en sacs de noix » que rien n'explique.

Par contre les diverses figures sont travaillées, non sans adresse, avec une minutie parfois scrupuleuse. On s'est préoccupé beaucoup plus de leurs vêtements que de leur anatomie et leurs contours généraux ont été sacrifiés à de puériles recherches de vétilles. Elles rappellent ces devoirs d'écoliers dont chaque ligne abonde en fautes mais dont l'écriture est parfaite en maint endroit. Les sculpteurs ont voulu les traiter en portraits, selon leurs traditions nationales ; toutefois, s'ils leur ont donné une certaine individualité, il s'en faut qu'ils aient fait œuvre d'irréprochables portraitistes ; les visages sont trop superficiellement établis, leurs traits essentiels trop peu caractérisés. Cependant, telles que les voilà, succulentes malgré leurs lacunes, ces figures ne laissent point insensible. Leurs incorrections s'acceptent comme celles des travaux archaïques et pour les mêmes raisons ; elles ne résultent ni

(1) Charles-Quint donna ce tableau à Brou après la mort de sa tante, Marguerite d'Autriche, mais il préféra garder pour lui le triptyque de van Orley qui aurait dû accompagner la *N.-D. des Sept Douleurs*. L'œuvre de van Orley, dont le centre montre la *Crucifixion*, orne actuellement Notre-Dame de Bruges. A Brou, on la remplaça par un tableau commandé en 1574 à Pierre Dargent, de Besançon, et qui représente St-Nicolas de Tolentin entre St Augustin et St Monique. Ce tableau, très enténébré et que rien ne recommande est dans la chapelle de L. de Gorrevod, au dessus du grand maître-autel de l'église que l'on a transporté là.

(2) En peinture comme en sculpture. On en voit de typiques exemples à la sacristie de Notre-Dame de Bourg. Là, sont conservés des volets peints en 1523 où les influences française, néerlandaise et italienne ont été si bien mêlées qu'il est impossible de préciser la nationalité de leur auteur. Ces volets, peints des deux côtés, représentent, d'une manière très expressive, la *Cène*, la *marche au Calvaire*, l'*Ensevelissement du Christ* et des donateurs.

résultent ni de la paresse ni du caprice, mais de l'impossibilité de mieux faire.

Dans l'ornementation, des virtuoses rompus à toutes les difficultés ont transcrit jusqu'aux nuances de leurs modèles. Sous leurs ciseaux, la matière a été merveilleusement domptée, transfigurée, enjolivée, avec de bien touchantes délicatesses et d'heureuses vigueurs. Aussi s'incline-t-on volontiers devant ce labeur de polype. Frisotages, préciosités, variations s'imposent à force de conviction.

Brou, c'est le triomphe de la dentelle et de la broderie de pierre, la glorification, l'exaltation du métier, — du métier attachant. Les différentes œuvres du chœur marquent l'extrême limite où se peuvent supporter l'exagération d'une doctrine et le culte d'une technique. De leur ensemble, se dégagent une incontestable grandeur et un charme prenant. Mais, au delà de leurs excès, tout devient condamnable. Car, plus l'art décline, plus le métier triomphe ; et, dès qu'il rompt avec la tradition, il a l'outrecuidance du pire usurpateur.

ALPHONSE GERMAIN.

LA FLANDRE EN ITALIE AU XV^e SIÈCLE ⁽¹⁾.

Memling (suite). — Le Bréviaire Grimani. — Gérard David. — Bruges et Anvers. — Influences flamandes dans la Ligurie et le Piémont. — Les artistes catalans. — Bartolommeus Rubeus. — Lodovico Brea. — Influences flamandes à Florence : Hugo van der Goes. — Le Maître de la Virgo inter virgines. — Juste de Gand.



LES portraits de la main ou de l'école de Memling que l'on admire aux Offices, à Florence, tombent tout à fait dans la définition que nous avons tentée plus haut de la conception flamande des ouvrages de ce genre. Ce que nous montrent ces belles effigies, pleines de naturel et de simplicité, c'est la personnalité intime du modèle, plutôt que la dignité dont il est investi. Le *Portrait de jeune homme* fin, vibrant, qui est catalogué sous le N° 769, formait triptyque avec le *S^t Benoît* du même Musée (*), et la *Vierge à la pomme*, du Musée de Berlin. Cet ensemble aurait été exécuté vers 1487. M. Durand-Gréville penche à croire que la *Vierge* est de la main de Louis Boels ; il laisse avec raison les deux autres panneaux à Memling. Le *S^t Benoît*, qui figure avec une apparence plus jeune dans le *Triptyque de Guillaume Morel*, au Musée communal de Bruges, est d'un art pénétrant. Il y a une austérité tempérée de douceur dans ce visage amaigri, un peu ridé, éclairé par des yeux gris-bruns, couronné de cheveux grisonnants. Sous les N° 780, 801 et 801 bis, toujours aux Offices, trois *Portraits d'inconnus*. Le premier, physyonomie assez anguleuse, sur un fond de paysage, d'un coloris vif et frais, semble bien du maître. On reste hésitant devant les deux autres, très remarquables aussi, mais dont le dessin trop lourd et la couleur trop grasse éloignent la pensée de Memling.

Dans la collection Carrara, à Bergame, un portrait de jeune homme, travail d'école. Les portraits du palais Corsini, à Florence (*) et de l'Académie de Venise (*) nous montrent tous deux un jeune homme aux cheveux abondants, coiffé d'un bonnet, la main posée sur le rebord du cadre.

Celui du palais Corsini, avec son allure cavalière, sa physyonomie spirituelle et un peu narquoise, est particulièrement attrayant. Il se silhouette sur un paysage borné par des collines bleuâtres. Celui de l'Académie de Venise a

(*) N° 778.
Ces deux peintures proviennent de l'hôpital de S. Maria a Nuova.

(*) N° 209.

(*) N° 586.

(1) Voir Tome VI, fasc. II, p. 88, et fasc. III, p. 137.

(*) N° 5.

Venise a été revendiqué pour Boels par M. Durand-Gréville. Rappelons que l'on a longtemps tenu cette peinture pour un auto-portrait d'Antonello de Messine. Confusion qui n'a pas été unique d'ailleurs, car c'est à ce dernier, également, que l'on donnait, jadis, le portrait d'un graveur en médailles qui se trouve au Musée d'Anvers (*), tête ardente et fière, aux sourcils impérieux, un des plus vivants portraits créés par Memling. On identifie ce personnage avec Niccolò di Sforzore Spinelli, dit Niccolò Fiorentino (1430-1514), mais on peut se demander — étant donné que l'œuvre a été acquise à Lyon — s'il ne s'agit point d'un autre Niccolò Fiorentino, dont on ne sait pas grand chose, sinon qu'il fit une médaille pour Charles VIII et Anne de Bretagne et qu'il vécut et mourut à Lyon. Ni l'un, ni l'autre ne semble, d'ailleurs, être venu travailler en Bourgogne ou en Flandre. Certaines médailles, connues de Charles le Téméraire, de Marie de Bourgogne, de Maximilien d'Autriche et de Jean de la Gruthuse sont de la façon de Jean de Candida, médailleur napolitain qui fit un séjour dans nos provinces.



On a longtemps inscrit le grand nom de Memling parmi ceux des auteurs supposés d'une œuvre conservée, aujourd'hui encore, à Venise, et qui, à en croire l'opinion de certains, aurait exercé pour sa part quelque influence sur la conception de la *Légende de S^{te} Ursule de Carpaccio* : le *Bréviaire Grimani*. On sait que ce manuscrit célèbre appartient à Domenico Grimani, cardinal et patriarche d'Aquilée, prélat renommé par son faste intelligent et son amour des arts et des lettres. Grâce à Marc-Antonio Michiel. — l'*Anonyme de Morelli* — nous sommes renseignés sur les collections artistiques du cardinal et savons, notamment, qu'il partageait le goût de ses compatriotes pour la peinture flamande. Il possédait vers 1521 des travaux de Memling, de Bosch, de Patenier, de Gérard Horebout, d'Albert van Ouwater, etc. Les notes de Michiel font mémoire du *bréviaire* dans les termes suivants ; « *Le fameux Livre d'heures que Messire Antonio Siciliano céda pour 500 ducats fut enluminé par différents maîtres et représente un travail de plusieurs années. On y voit des miniatures de la main de Jean Memeln... Cent vingt-cinq pièces de la main de Gérard de Gand, cent vingt-cinq pièces de Livienus d'Anvers* ».

Par qui avait été commandé ce bréviaire et comment est-il venu en la possession d'Antonio Siciliano, que l'on doit identifier, selon toutes probabilités, avec Antonello de Messine ? D'après des présomptions, basées sur ce motif assez peu concluant que le missel mentionne les fêtes religieuses instituées à partir de 1477 par Sixte IV, l'ouvrage aurait été entrepris pour le compte de ce pape, et, étant inachevé à la mort de celui-ci (1484), aurait été acheté, lors de son voyage en Flandre, par Antonello et vendu ensuite par lui au cardinal Grimani. Ce dernier aurait-il payé un prix élevé pour un manuscrit dont la décoration était à peine entamée ? Si l'on résoud cette question par la négative, il faudra convenir qu'une partie tout au moins des peintures du *Bréviaire* date du
dernier quart

dernier quart du XV^e siècle. Cependant, on tient en général, aujourd'hui, que l'œuvre est plus récente et que son exécution devrait être placée dans les premières décades du XVI^e siècle. On ne saurait nier, en effet, que le style de quelques-unes des miniatures dénonce clairement l'évolution qui s'accomplissait, à cette époque, dans la manière de nos peintres. Au surplus, le chanoine de Haisnes a découvert sur la plus caractéristique de ces miniatures, *S^{te} Catherine d'Alexandrie discutant avec les docteurs*, la signature de Gossart. La supposition la plus vraisemblable, en somme, est que le cardinal se rendit acquéreur d'une œuvre incomplète qu'il donna à parachever, comme avaient fait, un siècle plus tôt, les possesseurs successifs des *Heures de Turin-Milan*.

Quels furent les collaborateurs du travail? Michiel cite, on l'a vu, Memling, un Gérard de Gand et un Livienus d'Anvers. Morelli a cru que ce Gérard était le van der Meire de Gand, signalé par van Mander et dont la « manière était fort belle », d'après l'auteur du *Schilderboek*. Livienus, ç'aurait été un Liévin de Witte, de Gand aussi, qui florissait au XVI^e siècle; on ne sait rien de lui que ce qu'en rapporte le même annaliste: « Bon maître, surtout en architectures et en perspectives ». Depuis, notamment parce que le moment de l'élaboration de l'ouvrage a paru devoir être postposé d'une trentaine d'années, on a écarté Memling et van der Meire au profit, l'un, de Gérard David; l'autre, de Gérard Horebout, de Gand, († 1550), artiste dont parlent Guichardin et Dürer et qui fut chargé de quantité de travaux de miniature par Marguerite d'Autriche, gouvernante des Pays-Bas. Quant à Livienus, il ne serait autre que Liévin van Laethem, d'Anvers. D'autre part, MM. le comte Durrieu et A. J. Wauters, autorités d'un grand poids dans un tel débat, inclinent à admettre la coopération à la peinture du missel de Simon Bening (v. 1484-1561), « excellent enlumineur en vermillon » atteste Guichardin, qui nous a conservé le nom de bien d'autres membres de la brillante école de miniature ganto-brugeoise. Parmi eux, il signale élogieusement plusieurs femmes, entre autres Clara Skeisers, « laquelle vesquit jusqu'à l'âge de quatre-vingts ans en virginité perpétuelle » et la fille même de Bening, Lievine, dont la renommée s'était répandue en Angleterre, car le roi Henry VIII « voulut à quelque prix que ce fust l'avoir en son pays et à la suite de sa court, où elle fut richement mariée ».

C'est à Bruges ou à Gand, dans un des nombreux ateliers où se pratiquait ce que Guichardin appelle l'enluminerie, que le *Bréviaire Grimani* reçut sa précieuse décoration. A Bruges plutôt qu'à Gand, si l'on considère le nombre des illustrations où l'on surprend dans les types des personnages comme dans la mise en scène, une imitation directe de la manière de Gérard David. C'est à ce point que l'on a pensé, quelquefois, que l'ouvrage pourrait bien avoir été exécuté dans l'atelier du maître. L'influence de celui-ci n'est pas seule, du reste, à s'y rendre sensible. M. Destrée (*), a signalé avec raison celle de van der Goes. On peut en marquer encore bien d'autres, proches ou lointaines... L'œuvre est délicieuse, d'un coloris plein de délicatesse et d'harmonie, d'un goût et d'un charme extrêmes, avec ses pages encadrées de motifs formés de fleurs, d'oiseaux, de pierres précieuses

(*) Hugo Van der Goes, Gand, 1907.

cieuses, d'arabesques, etc. motifs qui furent créés en Flandre et adoptés ensuite en France et ailleurs. Mais, pour le reste, et dans l'ensemble, cet ouvrage irréprochable produit, il faut l'avouer, une impression assez émoussée, une impression de déjà vu. Ces paroles, il semble qu'on les ait déjà entendues, prononcées avec un accent plus persuasif ; ces expressions de suavité ou de dévotion, ces attitudes, on se souvient de les avoir admirées ailleurs, en des œuvres où elles étaient plus franches ou plus vives. On ne sent pas là la présence et l'action d'un maître, d'une personnalité décidée.

Parlant des *Heures de Chantilly*, nous avons dit que l'*Hallali*, représenté dans ce précieux manuscrit, se trouvait reproduit à peu près littéralement dans le *Bréviaire Grimani*. C'est une simple copie, copie intelligente qui ne va pas, au surplus, sans perfectionnement, car le décor boisé, où se place la scène du sanglier forcé par la meute, n'a plus l'apparence un peu conventionnelle de celui de l'œuvre des frères de Limbourg. Les peintres du cycle des mois du *Bréviaire* se sont visiblement inspirés de leurs prédécesseurs, sinon dans le choix des sujets — qui était consacré — au moins dans la disposition et les détails des scènes similaires. Ils ont dû connaître aussi, probablement, les *Heures de Turin-Milan*, à en juger d'après la belle miniature représentant des *Funérailles* dans une église et un *Enterrement*, qui est comme une réminiscence de la magnifique page des *Très riches Heures* que nous avons décrite plus haut. Au total, les auteurs des peintures du *Bréviaire Grimani* se présentent, en général, comme des artistes de second plan, des artisans merveilleusement habiles à faire chanter la couleur, comme aussi à rendre avec esprit et dextérité les spectacles de la réalité — dans les bas de page du calendrier, par exemple les occupations de la ferme et des champs, qui sont de véritables petits tableaux de genre — mais qui, lorsqu'ils se trouvent aux prises avec une composition plus considérable, n'inventent pas, mais travaillent les yeux fixés sur quelque maître ancien ou récent.



GÉRARD DAVID: Entre Memling et Gérard David, qui se forma ou acheva de se former dans le milieu brugeois, on relève de nombreux points de contact. Gérard, inférieur à Memling en puissance, lui est supérieur en habileté, surtout en ce qui touche la composition. Il sait lier l'action, la rendre expressive. D'autre part, sa conception des personnages sacrés est plus familière que celle de son grand prédécesseur. Ce qui agit dans l'œuvre de Gérard, c'est à la fois l'évolution progressive d'un art, aux aptitudes duquel chaque personnalité originale avait ajouté, et l'influence lointaine du mouvement qui allait transformant l'art italien pendant la période d'activité connue du maître (1484-1523). Dans la *Vierge entre les Vierges*, du Musée de Rouen, il y a quelque chose de frais, de jeune, de nouveau dans le sentiment comme dans l'exécution : quelque chose de plus libre, de plus aisé que ce que l'on avait vu jusque là dans les conceptions religieuses flamandes ; dans les deux panneaux de l'*Histoire de Sisamnès*, le décor tout gothique comporte quelques

comporte quelques éléments décoratifs étrangers, des médaillons antiques et la guirlande de fleurs, soutenue par des *putti*, dont Memling déjà avait fait emploi. On peut mesurer le chemin parcouru, en une quarantaine d'années, de Thierry Bouts à Gérard David, en comparant, au point de vue des facultés d'expression, l'*Histoire de l'empereur Othon* à celle de *Sisamnès*, ou, au point de vue de la science de l'anatomie, le *Martyre de S^t Hippolyte* au *Supplice du juge prévaricateur*.

Les Flamands étaient incomparables dans le paysage et le portrait. Peu s'en fallait qu'ils n'atteignissent la perfection, à cet égard. Mais, ils ne laissent pas beaucoup à la fantaisie ; ils sont peu novateurs ou, du moins, ne s'écarterent guère, sinon dans le détail, de la tradition. Ils ne sont pas possédés de cet esprit de curiosité qui stimulait les recherches d'un Brunelleschi, d'un L. B. Alberti, d'un Uccello, et dont les artistes italiens, les Florentins surtout, étaient tous animés à quelque degré. Pour la plupart, ceux-ci n'étaient, il est vrai, que des artisans, comme leurs confrères flamands, mais, au contraire de ces derniers, ils vivaient en des milieux tout imprégnés d'influences intellectuelles. Influences d'intensité très variable, d'ailleurs. On pourrait dire, par exemple, qu'à Florence l'art du temps est régi surtout par l'esprit ; à Venise, surtout par la matière, non seulement parce que les tendances foncières des artistes sont différentes ici et là, mais parce que l'améiance plus spéculative, d'un côté ; plus pratique, de l'autre, où ils travaillaient, les maintient — à Venise — dans une tradition qui, satisfaisant leur clientèle, les satisfait eux-mêmes, ou — à Florence — les pousse à d'incessantes tentatives pour faire autrement et mieux, de façon à se mettre en relief aux yeux de l'exigeant public de cette cité qui, selon l'expression de Vasari, « *fait de ses artistes comme le temps des choses qu'il a créées, lesquelles faites, il défait et consume peu à peu* ».

Bruges, dont la vie s'en allait, dont l'activité commerciale dépérissait, à cause de l'ensablement de son port et de l'inadaptation de son régime et de ses méthodes aux conditions économiques nouvelles ; Bruges devait rester attachée, dans l'art comme dans son organisation communale, aux vieilles coutumes. Celles-ci ne devaient-elles pas être pour elle comme les souvenirs conservés de sa grandeur disparue ? Certainement, elle était jalouse de son art comme de ses trafics. ...Mais celui-là comme ceux-ci fuyait la désolation d'une ville vouée à la ruine et au regret stérile du passé, pour aller chercher une meilleure fortune à Anvers, rivale de la glorieuse commune, rivale jeune, hardie, un peu insolente, prête à toutes les initiatives dont cette dernière était désormais incapable. Bruges, dans sa dévotion à elle-même, conservait encore le culte de ces maîtres qui avaient été en exemple aux Italiens eux-mêmes ; Anvers, nouvelle à la nouveauté, se tournait vers le soleil levant de la Renaissance classique ; elle attirait à elle tous les artistes des Pays-Bas, préludait à la fondation de cette école qui devait commander à l'art de nos contrées pendant tout le cours du XVI^e siècle. Et, ajouterons-nous à ce propos, il est permis de croire que l'évolution qui entraîna, à cette époque, nos artistes, aurait été moins rapide et moins périlleuse pour l'originalité de l'école, si elle avait eu pour théâtre, non

théâtre non point une ville dépourvue d'antécédents artistiques, insoucieuse d'un passé au labeur duquel elle n'avait guère participé, mais un des centres, tels que Bruges ou Gand, où ce passé avait eu tout son éclat.

Au moment où, d'après ce que l'on sait, Gérard vint à Anvers, vers la fin de sa carrière, les influences italiennes commençaient déjà de s'y imposer. L'heure n'était pas encore venue des caravanes esthétiques vers Rome, mais certains peintres, Mabuse, notamment, avaient visité la Péninsule ou y faisaient séjour et devaient en revenir métamorphosés. Puis, il y avait là Quentin Metzys, ami et correspondant des humanistes Erasme et Thomas Morus, génie novateur, lui aussi, dont l'art plus libre que celui de ses devanciers, reste néanmoins purement flamand. Gérard ne laissa pas, sans doute, d'être impressionné par la manière séduisante de Quentin. En dehors des détails peu typiques que nous avons cités, on ne relève point dans ses œuvres de traces positives d'italianisme.

Le nom de Gérard reste attaché en Italie à nombre d'ouvrages. Nous avons parlé déjà du plus célèbre d'entre eux : le *Bréviaire Grimani*. Aux Offices, on lui attribue une *Descente de croix* (*) assez mouvementée et très accentuée de coloris, et une *Adoration des Mages* à la détrempe (*) qui, malgré sa couleur un peu terreuse, tire un certain éclat du faste dans lequel l'artiste fait apparaître Gaspar, Melchior et Balthazar. Mais, c'est surtout à Gênes que les œuvres de Gérard ou de son atelier abondent. Au Municipio, c'est une *Lamentation au pied de la croix* et une *Vierge entre St Benoît et St Jérôme*, dont l'auteur, écrit M. A. J. Wauters (*) « se révèle magnifique coloriste et interprète plein de caractère » ; au palais Durazzo-Pallavicini, un *Repos dans la fuite en Egypte* ; au palais Brignole, un *Calvaire* et quelques volets détachés ; au palais Blanc, un *Jésus crucifié entre la Vierge et St Jean*, œuvre d'école, fort sèche (*) ; un triptyque : la *Vierge avec l'Enfant* assise dans une stalle et, sur les volets, *St Jérôme* et *St Antoine* (?) (*) et, enfin, la *Vierge qui donne à manger à Jésus* (*) ; Marie assise, l'Enfant sur les genoux, auprès d'une fenêtre par laquelle on aperçoit un coin de paysage, remue, comme pour la refroidir, la soupe qui se trouve dans une écuelle placée sur la table. Jolie scène intime, peinte dans une gamme claire, dont on trouve une réplique au Musée de Bruxelles.

Gênes, nous l'avons dit déjà, est sans doute l'endroit de la Péninsule où les maîtres de chez nous ont obtenu le plus de vogue et la vogue la plus prolongée : « On aurait peine à compter les chefs-d'œuvre flamands qui se voyaient autrefois dans la capitale de la Ligurie », constate M. Corrado Ricci (*). Ces ouvrages ont été les instruments d'une influence immédiate qui s'est exercée avec d'autant plus de force que le mouvement d'art local était plus faible.

Il faut ajouter, toutefois, que de l'avis de quelques historiens, certains maîtres catalans formés à la discipline flamande ont travaillé, sinon à Gênes, au moins dans la région et dans le Piémont. Le Dôme d'Acqui, une petite localité située entre Gênes et Turin, possède un triptyque signé *Bartolommeus Rubeus*, que l'on semble disposé à classer parmi les œuvres de cette école.

(*) N° 845.

(*) N° 708.

(*) *La Peinture flamande*, p. 55
Paris. Quentin.
s. d.

(*) N° 19.

(*) Salle 3.
N° 12.

(*) Salle 3.
N° 18.

BARTOLOMMEUS
RUBEUS.

(*) *Histoire générale de l'Art : L'ITALIE DU NORD*
p. 244. Paris.
Hachette.

GALERIE BRIGNOLE SALE. GÈNES



MADONE AVEC L'ENFANT

de cette école. Le panneau central représente la *Vierge et l'Enfant*, avec un donateur agenouillé, dans un paysage. La Vierge est richement vêtue d'un manteau brun brodé d'or ; ses longs cheveux blonds retombent sur ses épaules ; elle porte un voile blanc et un diadème. Elle est tournée, les yeux baissés, vers le donateur, qui lit dans un livre de prières ouvert au *Salve Regina*. L'Enfant joue avec un petit oiseau. Le paysage, d'une facture très minutieuse, est fort accidenté. C'est une plaine où poussent des cyprès et des pins et que parcourt un ruisseau qui coule entre des pâturages. A l'horizon, des collines, un rocher à pic qui surplombe la mer et au haut duquel est bâtie une église gothique, un petit port où pénètrent des bateaux, etc. Les deux panneaux qui paraissent d'une autre main, représentent, d'une part, la *Nativité de la Vierge* et *S^t François recevant les stigmates* ; de l'autre, la *Présentation au temple* et un saint en habit de pèlerin. Etudiant cette peinture dans un article de l'*Arte* (*), M. Pellati rappelle les recherches effectuées par M. M. Bertaux, Herbert Cook, de Mély et Sampre y Miguel pour dégager la personnalité mystérieuse de son auteur. Il énumère les œuvres, parfois signées comme celle d'Acqui, qu'il lui attribue et qui, toutes, semblent avoir été créées par un artiste dans la formation duquel les influences flamandes et italiennes s'étaient mélangées. Ces particularités répondraient assez bien à celles que l'on pourrait s'attendre à rencontrer chez un de ces Catalans qui, ayant pris la substance de leur art aux Flamands, auraient tenté d'affiner celui-ci sur l'exemple des peintres italiens, en voyageant dans la Péninsule.

(*) *Bartolomeus Rubeus e un trittico firmato della cattedrale d'Acqui. ARTS. 1907, fasc. VI.*

M. Pellati reconnaît les mêmes caractères ambigus à un triptyque du Musée civique de Pise (*), qu'il ajoute, par conséquent, au catalogue des travaux présumés de Rubeus. Ce triptyque est consacré à la *Légende de S^{te} Catherine d'Alexandrie*. La figure en pied de la docte martyre remplit le panneau central. Elle est vêtue d'une robe vert olive, sous un manteau rouge relevé d'or et bordé d'hermine. Sur ses longs cheveux blonds dénoués est posée une couronne d'or ornée de bijoux. Elle tient un livre d'une main ; de l'autre, une épée. Conformément à l'iconographie usuelle, elle foule aux pieds l'hérésie, sous les traits de l'empereur Maxence qui ordonna son supplice. Entre les colonnes de l'arcade située derrière elle, on aperçoit le panorama d'une ville fortifiée, au dessus des maisons de laquelle s'élèvent deux tours qui, à n'en pas douter, sont celles de Notre-Dame et du Beffroi de Bruges. On trouve sur le volet de droite, le *Mariage mystique de S^{te} Catherine* ; sur celui de gauche, sa discussion avec les docteurs ; sur le gradin, huit épisodes de la légende.

N^o 1.

Le panneau central est d'une couleur vive et forte ; les volets, détériorés ou repeints, ont pris des tons crayeux. L'attribution, d'ailleurs dubitative, du catalogue, à Lucas de Leyde est fantaisiste. Celle à Rubeus semble peu fondée. Les traces d'italianisme sont à peu près nulles. D'un autre côté, M. M. Tulpinck et Fierens-Gevaert ont judicieusement signalé le fait (*), ce triptyque offre, dans la manière et le style, des similitudes frappantes avec les panneaux de la *Légende de S^{te} Lucie*, de l'église de S^t-Jacques, à Bruges. Dans la perspective de l'une des scènes de cette légende, on aperçoit également dans une échappée, Bruges avec

(*) *Arts anciens de Flandre. Tome, I, fasc. I. 1905. — Les Primitifs flamands Bruxelles, 1909.*

Bruges avec la tour de Notre-Dame et celle du Beffroi, mais cette dernière est dépourvue du couronnement octogonal, terminé en 1488, que l'auteur du triptyque de Pise a représenté.

LODOVICO
BREA.

Il ne paraît pas que Rubeus ait laissé à Gênes même quelque témoignage de son activité. On y relève des traces du passage d'autres étrangers, flamands comme Alexandre de Bruges; allemands comme Juste de Ravensbourg, l'auteur d'une belle *Annonciation*, pleine de tendre solennité, à S. Maria in Castello, et Conrad d'Allemagne, qui a été le maître de Lodovico Brea (1458-1519,) artiste d'origine niçoise qui se mit en grande réputation à Gênes. A la vérité, les ouvrages de Brea semblent refléter l'influence générale exercée sur lui par les nombreuses peintures flamandes rassemblées, à cette époque, dans les palais des patriciens génois et, quelquefois, en même temps, celle de certains maîtres italiens.

(*) Salle 8.

A S. Maria in Castello, par exemple, il a un *Paradis* de couleur très assombrie, qui, selon que l'on considère la disposition de la composition, foule de bienheureux de tout âge et de toute condition qui se presse autour de la *mandorla* où apparaissent la Trinité et la Vierge, ou la physionomie de certains personnages, fait penser à l'Angelico ou à Gérard David. Sur la prédelle de ce tableau le peintre a représenté le *Christ mort pleuré par les saintes femmes et Saint Jean*. Le paysage, dont l'horizon placé très haut ne laisse apercevoir qu'une étroite bande de ciel sombre et tragique, le groupement des personnages et la posture du cadavre raidi du Crucifié, montrent à l'évidence que Brea s'est inspiré de quelque œuvre de van der Weyden, peut-être la *Pietà* de Bruxelles qui, comme on sait, provient de Gênes. Au Palais Blanc (*), on trouve une *Crucifixion* de sa main, belle de couleur quoique fort noircie, qui de loin donne l'illusion d'une œuvre flamande. Aux côtés de la croix que Madeleine embrasse, se tiennent la Vierge et S^t Jean. Derrière le calvaire s'étend un paysage accidenté. Enfin, détail d'origine plutôt italienne, dans le ciel pur volent deux anges, l'un, les mains jointes; l'autre, les bras écartés, dans un geste de douleur. Cet ouvrage est peu pathétique; il manque de spontanéité et ne retiendrait pas longtemps n'était l'intérêt spécial qu'il présente pour l'étude que nous poursuivons ici.

Dans une autre église génoise, si petite que ce n'est, en réalité, qu'une chapelle; église consacrée à S. Pancrazio et à laquelle on n'accède en général qu'en gravissant les quelques étages d'une habitation particulière, se trouvent deux tableaux qui ont été signalés comme étant d'un inconnu flamand. A première vue, on se rend compte que ces deux panneaux ont appartenu, jadis, au même triptyque. L'un d'eux comprend la partie centrale de celui-ci; le second, les deux volets réunis et complétés — pour leur donner une forme rectangulaire — par un fragment sur lequel l'auteur de ce remaniement a représenté la *Vierge*. Au centre, le *Christ en croix entre S^t Jean l'Evangeliste et S^t Pancrace*, figure juvénile qui a tout l'aspect et le costume d'un page; au dessus, *Dieu le Père* et le *S^t Esprit*. Sur les volets, où sont représentés *S^t Pierre* et *S^t Paul*; se trouvent les armoiries de deux familles patriciennes génoises, les

ACADÉMIE. VENISE



MUSÉE POLDI. MILAN



L'ANNONCIATION

génoises, les Pallavicini et les Fallamonica, propriétaires aujourd'hui encore de l'oratoire de S. Pancrazio.

Dans l'ensemble comme dans le détail, la facture de cette *Crucifixion* l'apparente étroitement à celle du Palais Blanc. Toutes deux présentent dans le paysage certaines particularités identiques : Ici, perspective limitée par la mer, qui apparaît entre des rochers ; là, terrain vallonné, où se dressent des rochers isolés et qui aboutit à une espèce de golfe. Pour notre part, nous attribuons sans hésiter les peintures de S. Pancrazio à Lodovico Brea.

Le petit mais riche Musée Poldi-Pezzoli, à Milan, conserve une œuvre considérable autrement attrayante que celle de Brea, mais qui, comme cette dernière, semble d'inspiration hétérogène, tout ensemble flamande et italienne. C'est un polyptyque qui, apparemment, a décoré l'autel de quelque église franciscaine. Il est subdivisé en cinq compartiments encadrés chacun dans une arcade ogivale peinte, de style flamboyant. Le plus grand contient une *Annonciation* ; les autres, des figures de saints ou de saintes, deux à deux : A gauche, au dessus, *S^e Catherine* et *S^e Claire* ; au dessous, *S^t François d'Assise* et *S^t Jérôme*. A droite, dans le haut, *S^t Antoine ermite* et *S^t Lazare* ; dans le bas, *S^t Antoine de Padoue* et *S^t Jean Baptiste*.

L'*Annonciation* est d'une conception issue directement des créations de van der Weyden ou du Maître de Flémalle. La scène se passe dans une chambre éclairée au fond par une fenêtre ogivale dont les vitraux sont décorés de figures en pied. Une porte ouverte sur le côté laisse apercevoir un lit à courtines rouges. La Vierge, en manteau rouge et robe bleue avec ceinture d'or, est agenouillée au premier plan à droite, les mains jointes, près d'un prie-dieu sur lequel un missel est ouvert. Derrière elle s'avance l'ange qui genufléchit. Il est blond, vêtu d'une belle robe blanche, sous un manteau broché orné d'une broderie à personnages, un sceptre d'or dans la main droite. De l'*oculus* de la fenêtre part une gerbe de rayons dans lesquels la colombe plane, les ailes ouvertes, un anneau d'or dans le bec.

Les figures de saints ne présentent rien de particulier, sauf celle de *S^t Antoine de Padoue* qui, au lieu d'être désigné — conformément à l'iconographie italienne des XIV^e et XV^e siècles — par un cœur, une flamme ou un lys placé dans la main, se montre tenant un livre sur le plat duquel est assis l'Enfant Jésus. Les paysages montagneux, avec des échappées marines, qui se déploient derrière ces figures ne sont pas sans ramener dans le souvenir celui de la *Crucifixion* de Brea, au palais Blanc. Ils n'ont certainement rien de flamand, mais l'argument paraîtra de peu de poids, si l'on songe aux sites visiblement inventés qui étaient à la mode dans l'école anversoise du début du XVI^e siècle. On a inscrit, parfois, ce retable dans le catalogue de Lancelot Blondeel. Très dubitativement, au surplus. Il est bien conservé. L'œuvre est dénuée d'originalité dans la composition et dans l'exécution. Elle intrigue par son anonymat, sans intéresser très fortement par elle-même. Elle donne l'impression d'un bon travail d'atelier, exécuté à la fin du XV^e siècle ou aux origines du XVI^e.

Nous avons dit que, hormis dans certaines régions de la Péninsule, les exemples d'imitations véritables de la manière flamande étaient fort rares en Italie. Il en existe, cependant, et en Toscane même, à Florence même, dans le lieu du monde où, au XV^e siècle, l'art atteignit l'originalité la plus vive et la plus enchanteresse. Il vaut mieux, sans doute, recevoir le témoignage de ce fait de la bouche d'un historien italien que de s'en porter soi-même garant. Nous détachons donc cette page de la *Storia dell'Arte italiana*, de M. Venturi : « *Thomas Portinari, agent des Médicis dans la cité de Bruges, négociateur qui tint haut le crédit de la nation florentine sur les marchés flamands et à la cour de Charles le Téméraire, avait commandé à Hughes van der Goes le magnifique triptyque destiné à la chapelle de sa famille, à l'hôpital de S. Maria Nuova, l'œuvre la plus remarquable qui se soit conservée de l'artiste... Placé en 1482 dans la chapelle Portinari, là où se réunissait la Compagnie des peintres, il souleva certainement l'admiration et de grandes discussions sur l'artiste des Flandres qui était venu participer avec son œuvre au mouvement artistique florentin. Lorsque Ghirlandaio, Botticelli, Cosimo Rosselli revinrent de Rome, glorieux d'avoir peint dans la Sixtine, le grand tableau leur parut une œuvre nouvelle et magnifique. Ghirlandaio l'imita et les jeunes artistes, toujours plus accessibles à la nouveauté, comme Piero di Cosimo, puis Fra Bartolommeo et Mariotto Albertinelli en tirèrent inspiration et exemple.* » (*)

(*) pp. 706-708-736.

Entrant plus loin dans le détail, M. Venturi montre Piero di Cosimo et Ghirlandaio s'ingéniant à rivaliser avec le peintre flamand dans le rendu fidèle et complet de la réalité. Le premier de ces maîtres emprunta à l'œuvre de Hughes certains aspects de nature ou certaines figures pour les transporter dans la sienne.

On comprend la vive impression qu'avait dû produire le triptyque de van der Goes sur la brigade de brillants décorateurs qui venaient d'exécuter à la Sixtine une série de fresques admirables, les plus caractéristiques de la conception florentine du temps : Grandes peintures murales, illustrations d'épisodes de l'Ancien et du Nouveau Testament, dans lesquelles ils avaient prodigué toute la verve et la science de leur art, leur grâce de dessinateurs riches en ressources et en inventions délicates, leur habileté de metteurs en scène merveilleusement aptes à faire évoluer, au milieu de décors architecturaux, d'élégants personnages présentés dans les attitudes les plus variées. Les acteurs de ces compositions sont nombreux, mais plus nombreux encore les figurants inutiles, portraits de contemporains, dignitaires de la cour apostolique, sans doute, qui sont là on ne sait trop pourquoi, par piété ou par gloriole.

Le contraste entre l'œuvre qu'ils venaient d'accomplir et celle qu'ils voyaient dut paraître profond à Ghirlandaio et à ses confrères. Sans s'en rendre compte avec netteté, peut-être, ils furent frappés de l'intimité du sentiment qui se dégageait de l'œuvre flamande, pauvre de style à la com-

paraison des

paraison des leurs, presque compassée au regard de la désinvolture, de celles-ci, mais tout enfermée dans l'expression grave du sujet auquel elle est consacrée. Dans les églises de chez nous, on prie, on se recueille ; dans celles d'Italie, on se promène, on cause, on se montre. Il en va exactement de même dans les peintures religieuses créées ici et là-bas, au XV^e siècle. Les donateurs qui sont à genoux, en oraison, sur les volets des retables flamands, envahissent la scène dans les fresques italiennes. Ils laissent à peine place aux personnages sacrés qui, finalement, paraissent n'être là que comme des comparses, presque comme des intrus ! Et, nécessairement, si la séduction de ces représentations et des beaux portraits dont elles sont remplies est grande, l'émotion dramatique qui en émane est à peu près nulle.

Il n'y a point d'endroit en Italie où l'on puisse prendre plus parfaitement qu'aux Offices la sensation de l'opposition absolue qui, à l'époque qui nous occupe, existait, au point de vue de la conception artistique, entre les Flamands et les Italiens.

Une sélection intelligente a rassemblé dans une salle, qui porte le nom de van der Goes, outre le triptyque des Portinari, les plus belles œuvres de l'école que possède le Musée : la *Mise au tombeau*, attribuée à van der Weyden ; la *Vierge avec des anges*, de Memling (?) ; la *Vierge, S^{te} Catherine et S^{te} Barbe*, d'un inconnu ; la *Crucifixion* du Maître de la *Virgo inter virgines* ; des portraits de Memling, de Josse van Clève le jeune, etc.

On vient de passer ou de repasser la revue des travaux primitifs italiens, les Florentins, les Siennois, les Ombriens ; toutes les expressions fières et tendres, toujours séduisantes, d'un art divers dans ses modes selon qu'il est de cette cité ou de cette autre, mais qui, partout, est geste, mouvement, action. La couleur ajoute, naturellement, à l'attrait pénétrant de ces œuvres ; elle anime et met en relief le galbe et les attitudes de tous ces personnages sacrés dont la silhouette fine s'enlève sur l'or des retables du XIV^e siècle ou sur les fonds de paysage ou d'architectures du XV^e siècle. Cependant, elle conserve on ne sait quoi de conventionnel. Visiblement, pour les auteurs de ces ouvrages, elle était un moyen d'éclat et de magnificence, plutôt qu'un moyen de réalité.

Dès le seuil de la salle van der Goes, en découvrant d'un coup d'œil les quelques tableaux qui sont là, la chaleur de leur coloris, l'immobilité de leurs personnages, on aperçoit que l'on va se trouver parmi d'autres hommes, en une région où la sensibilité artistique se manifeste de façon différente, où la pensée est plutôt réflexion que parole, la vision plutôt couleur que ligne.

Et l'impression que l'on reçoit de toutes ces peintures d'un aspect si calme, d'une couleur si fondue, si forte et si chatoyante, est double : Il semble qu'en elles se manifeste un génie plein à la fois de vigueur tranquille et d'aspirations contenues. Avec leur figures de réalité, les placides personnages qu'elles représentent — Vierges, anges, apôtres, saints, donateurs — paraissent tous vous regarder d'un air absorbé, sans vous voir ; tous, ils ont on ne sait quelle expression d'attente immobile et silencieuse.

Et dans aucune des œuvres flamandes des Offices cette expression n'apparaît traduite

n'apparaît traduite avec plus d'intensité que dans le triptyque de van der Goes : La Vierge Marie et saint Joseph, et les rudes bergers, et les anges, les uns en dalmatique brodée, les autres en longue robe blanche, tous agenouillés, les mains jointes, autour du petit enfant couché nu sur le sol ; et, sur les panneaux, Thomas Portinari, sa femme Marie Baroncelli, leurs fils et leurs filles, et les saints et les saintes debout derrière eux, tous les personnages de la vaste peinture semblent associés dans le même et muet acte d'adoration. Un profond sérieux est empreint sur ces visages, empruntés à la réalité et que l'artiste n'a nullement songer à spiritualiser.

Et, pourtant, ce que l'œuvre manifeste avec une émerveillante puissance, c'est la joie, une joie pleine d'espérance, longuement attendue et à la fin arrivée... Mais, cette joie, les acteurs de la scène l'enferment dans leur cœur ; ils n'en donnent aucun signe apparent. C'est la couleur seule qui l'interprète, la couleur fraîche, jeune, vivante ; les tonalités dominantes de violet, de bleu, de rouge, qui jettent, de place en place, leurs accents vibrants ; la lumière, enfin, qui circule dans toutes les parties du tableau et en illumine de ses clartés vivantes jusqu'aux plus lointaines perspectives...

La couleur, ainsi, constitue, pour la peinture septentrionale, le plus émouvant des moyens d'expression. Et il n'est pas aventuré d'affirmer que le rôle prépondérant qu'elle assumait aux yeux de nos artistes a contribué à pousser ceux-ci davantage encore dans la voie du réalisme. Les efforts qu'ils accomplissaient, pour reproduire avec le pinceau les phénomènes colorés du monde sensible, pour rendre la fluidité nuancée des espaces et de l'atmosphère, les valeurs des perspectives, la beauté des surfaces ; tout ce travail d'observation et d'analyse obstinément poursuivi devait nécessairement réagir sur leurs idées et leurs habitudes esthétiques et déterminer chez eux une inclination de plus en plus prononcée vers le vrai et vers le réel.

C'est de là, en effet, que viennent toutes les figures presque du retable de van der Goes. Le saint Joseph, à la barbe et aux cheveux gris, enveloppé dans les plis de son lourd et confortable manteau rouge à collet noir comme le saint Antoine du volet de droite, vieillard plus grave et plus vénérable encore ; la Vierge, dans sa simple robe violette, comme la Marie-Madeleine, fastueuse sous sa haute coiffure violette, avec son manteau bleu et sa belle robe blanche brodée de chardons, ne revêtent pas une physionomie moins proche de la nature, plus idéalisée que celle des membres de la famille des Portinari, agenouillés des deux côtés de l'œuvre. Les uns et les autres sont des êtres que le peintre a vus, qu'il a transférés de l'ordinaire de la vie dans son œuvre, tels quels, avec l'individualité de leur visage, l'aspect qu'ils avaient dans la société, notable, échevin ou riche marchand, bourgeoise ou châtelaine. Van der Goes y a introduit le peuple également, et ce groupe des trois bergers, avec leurs vêtements de bure, leurs lourdes mains jointes ou tendues pour la prière et leurs têtes paysannes qui se penchent vers Jésus ; ce groupe extraordinaire achève

PINACOTHÈQUE ROYALE. BOLOGNE



LA VIERGE AVEC L'ENFANT

extraordinaire achève d'imprimer à l'évocation miraculeuse du tableau les caractères de la vérité la plus présente (*).

En dehors de cette grande œuvre authentique, il existe à Padoue, à Bologne et à Florence quelques peintures dont on ne peut consentir l'attribution à van der Goes qu'avec beaucoup de réserves. A Padoue, Musée municipal, un portrait; à Florence, au Bargello (*) et dans la Galerie Corsini (1), deux *Vierges avec l'Enfant*; à l'Académie de Bologne (*) une autre *Vierge avec l'Enfant dans un jardin*: Elle est assise, Jésus placé dans son giron, sur un banc de pierre. Sa tête aux longs cheveux blonds est nimbée et n'est pas sans offrir une certaine ressemblance avec celle de la Vierge du triptyque des Portinari. Elle est vêtue d'une robe rouge, nouée à la taille, dont un coin relevé découvre un autre vêtement de brocart noir et or, et d'un manteau également rouge, doublé et garni de fourrure gris verdâtre. L'enfant qui tient une pomme de la main gauche, tend la droite vers l'œillet rouge que sa mère lui présente. Des fleurettes abondantes croissent aux pieds de la Vierge ou poussent leurs corolles entre les interstices du banc. Derrière celui-ci, des plantes dessinent leurs tiges, leurs feuilles et leurs fleurs sur le ciel d'un bleu intense qui blanchit à l'horizon. C'est le « jardin clos » des textes liturgiques, la traduction picturale d'une de ces belles et poétiques images dans lesquelles le moyen-âge avait enfermé tout son amour et toute sa dévotion pour Marie, la Reine de Chasteté.

(*) V. sur l'œuvre de van der Goes, l'excellente et substantielle notice de M. Joseph Destree: *Hugo van der Goes*, Gand, 1907.
(*) Collection Garraud, N° 34.
(*) N° 282.



Au nombre des tableaux rassemblés dans la salle van der Goes des Offices nous avons cité une *Crucifixion* (*). Les caractères excessivement tranchés de cette œuvre ne permettent d'en rapprocher l'auteur d'aucun des maîtres flamands dont nous avons parlé jusqu'ici. Toute placée qu'elle soit au milieu de peintures fortement colorées, elle se fait remarquer dès l'abord par les teintes ardentes et presque fiévreuses de son coloris. Et elle ne s'impose pas moins par l'originalité un peu étrange de sa composition.

(*) N° 906.

Le Christ a la tête penchée sur la poitrine. Ses longs cheveux châtain sont retombés épars sur son visage. La croix, dont les bras barrent de leur ligne sinistre le ciel d'un bleu éblouissant, est plantée sur le versant d'une montagne couronnée de bois, et dont la pente laisse apercevoir l'entrée d'une ville fortifiée, défendue par des tours rondes. Madeleine est agenouillée, le dos tourné au spectateur, au pied de la croix, la face et les mains levées vers le Sauveur. A droite, S^t Jean, le visage blême, troué par des yeux égarés, à moitié caché par les longues mèches de ses cheveux en désordre. Il soutient entre ses bras la Vierge qui s'effondre comme privée de sentiment. Une femme est debout devant elle, les mains ouvertes dans un geste de démonstration, et semble lui prodiguer des consolations dictées par la raison. En face, à gauche, un groupe de trois juifs, bottés et drapés dans des manteaux très amples, discutent avec animation, au sujet, probablement de

(1) 3^e salle, N° 87. Cette œuvre a été attribuée aussi à Juste de Gand.

probablement, de la personne ou de la condamnation du Christ. L'un d'eux, tout en parlant, désigne de l'index de la main droite la croix dressée derrière lui. Son interlocuteur, une main sur la hanche, l'autre soulignant ses paroles, paraît répliquer, pendant que le troisième écoute les propos de ses compagnons d'un air de réflexion et d'incertitude. La mimique de ces trois personnages et la caractérisation de leurs physionomies et de leurs attitudes sont admirables. Au fond, on aperçoit une troupe de cavaliers qui s'éloigne ; plus haut, dans le bois, quelques chasseurs ; derrière l'éminence où est dressée la croix, un homme et une jeune femme passent, indifférents. Au premier plan, un petit singe joue avec une tête de mort...

Il y a dans cette œuvre on ne sait quel mélange d'émotion si dramatique et d'observation si pénétrante qu'elle prend des apparences sarcastiques. Les belles teintes vert-brun de la robe de Madeleine et du vêtement de St Jean, la robe bleue et le manteau d'un blanc d'ivoire de la Vierge, la robe d'un brun très sombre de la femme qui parle à celle-ci, les costumes très drapés des trois juifs ; tous les tons vifs de la palette du peintre s'associent et se fondent dans une atmosphère chaude, un peu sombre, où dominant les tonalités très brunes de la verdure, très bleues du ciel, tonalités sur lesquelles un soleil à moitié voilé laisse glisser de vagues reflets rouges et jaunes.

On a formé avec cette *Crucifixion* et quelques autres peintures, notamment une *Mise au tombeau*, du Musée de Liverpool, la *Virgo inter virgines*, du Ryksmuseum d'Amsterdam, un *Crucifiement* très mouvementé de la collection Glitza à Hambourg, un groupe d'œuvres fort homogènes d'inspiration et de facture, dont M. Friedländer a proposé de désigner l'auteur sous le nom de « Maître de la *Virgo inter Virgines* ; M. Durand-Gréville, sous celui de « Maître de la *Mise au tombeau* de Liverpool ». La mise en scène, les types des personnages de ces œuvres tiennent fort peu de la tradition. Leur couleur a une sorte d'éclat violent ; les figures, qui apparaissent souvent dans un éclairage singulier, sont laides et expressives, quelquefois jusqu'à la caricature. En somme, un génie très individualiste dont les facultés d'observation sont si prédominantes qu'elles l'entraînent parfois jusqu'à une certaine brutalité de rendu. Ce maître, écrit M. Durand-Gréville, à l'opinion duquel nous nous rallions, « ce maître, doit être classé comme le plus grand des Primitifs hollandais, plus grand que van Ouwater, que Gérard de St Jean, dont il fut, non pas le successeur, mais le contemporain, plus âgé peut-être. » (*)

(*) ARTS ANCIENS DE FLANDRE. II, fasc. II (1906-07) L'Exposition du Guildhall. V. aussi L'ART FL. ET HOLL. : Friedländer, la *Galerie von Kaufmann*, à Berlin (Août 06) ; H. Voss, *L'autel de la Vierge du maître de la VIRGO INTER VIRGINES*, au Musée de Salzbourg (Mars 09).

Dans le troisième quart du XV^e siècle régnait à Urbino Frédéric de Montefeltre, comte puis duc par la grâce de Sixte IV. C'était un homme adroit, condottière habile, diplomate heureux. Il avait, à l'égal de tous les princes italiens du temps, le goût du faste et un penchant généreux pour les lettres et les arts. Il avait, en outre, au contraire de la plupart d'entre eux, un certain fond d'honnêteté et des vertus qui le rendaient aimable à son peuple et le

peuple et le mettaient en très honorable réputation dans la Péninsule et à l'étranger.

Vers 1465, il entreprit de se faire édifier un grand château, habitation forte et magnifique, « belle et digne, écrivait-il, comme il convient à la condition et à la louable renommée de nos ancêtres et aussi à notre condition ». Ce palais, construit par Laurana, achevé par Pippo d'Antonio de Florence, décoré par Ambrogio Barocci et Domenico Rosselli, est superbe encore dans le délabrement où le temps l'a réduit, avec ses grandes salles vides qui ne gardent plus que des restes de leur ornementation primitive, hautes cheminées de stuc, plafonds à caissons, et une petite partie des œuvres d'art de tout genre qui y étaient jadis rassemblées. On y voit, à peu près intact le *studio* du duc, dont les murailles sont recouvertes de panneaux de bois en marqueterie.

Selon la mode du temps qui, sous l'influence de l'humanisme, se reprenait à aimer les allégories et les cycles didactiques chers au moyen-âge, Frédéric désirait voir réunis dans son *studio* les portraits des hommes les plus illustres par leur savoir ou leur éloquence de l'Antiquité et de l'ère moderne ; dans sa bibliothèque, des images allégoriques du *Trivium* et du *Quadrivium*, les sept branches de l'enseignement de l'école. Les artistes capables de réaliser ce désir étaient foule en Italie. Ils ne manquaient pas non plus dans la proximité d'Urbain. Frédéric aurait pu recourir, par exemple, à Piero della Francesca qui, vers 1466, avait peint son portrait et celui de sa femme, Bianca Sforza, effigies admirables de vérité, d'une vérité presque cruelle, étant donnée la laideur des princes urbinates, l'homme, tête sans noblesse, bizarrement défigurée par un nez tronqué à la racine ; la femme, physionomie insignifiante et moutonnière. Ces seigneurs, qui ont plutôt l'aspect de braves bourgeois, se sont fait représenter au revers de leur portrait dans un appareil solennel et mythologique. Ils sont traînés dans des chars attelés de licornes ou de chevaux blancs, dont Cupidon tient les rênes. Batista est accompagnée des Vertus théologiques ; les Vertus cardinales sont montées sur le char de Frédéric, qu'une grande Victoire ailée couronne. Ces triomphes ont pour théâtre un pays, accidenté de petites montagnes et de lacs, qui développe sa vaste perspective sous un ciel d'une luminosité un peu froide.

Faut-il croire que l'attrait que Frédéric éprouvait pour la peinture à l'huile détermina son choix ? Toujours est-il que le libraire Vespasiano da Bisticci, le contemporain et l'historien ou, plutôt, le panégyriste du Montefeltre écrit : « Il était très connaisseur de la peinture et, parce qu'il ne trouvait pas en Italie de maîtres à son goût qui sussent peindre à l'huile, il envoya en Flandre pour trouver un maître éminent et le fit venir à Urbain, où il lui fit faire de sa main beaucoup de peintures très magnifiques, et surtout dans un sien *studio*, où il fit peindre les philosophes et poètes et tous les Docteurs de l'Eglise, grecque aussi bien que latine. » Le nom de cet artiste nous est révélé, notamment, par les registres comptables de la corporation du *Corpus Domini*, d'Urbain. Ces documents contiennent à différentes dates des années 1473 et 1474 la mention de versements effectués à *Mtro Giusto, depentore* ou à *Mtre Giusto da Guanto, in pagamento*

in pagamento della tavola. En 1475, on remet de la toile au même artiste « qui disait vouloir faire une belle bannière pour la Fraternité ».

La *tavola*, c'est la *Communion des apôtres*, conservée à présent dans le château d'Urbain et qui provient de l'église du *Corpus Domini*, dont elle décorait l'autel majeur. Quant à *Giusto da Guanto*, on l'a identifié avec la plus grande vraisemblance avec le peintre Joos van Wassenhove, ami de Hughes van der Goes, dont le départ pour Rome — entre 1468 et 1474 — est constaté par un document des archives de l'église S. Michel à Gand. Van Wassenhove alla-t-il à Rome ou faut-il supposer que cette ville n'est désignée là que comme le but supposé de quiconque se rendait en Italie, à cette époque. Rien n'empêche de croire que le terme de son voyage fut Urbain.

La confrérie du *Corpus Domini*, qui ambitionnait depuis assez longtemps d'orner son autel d'un retable, profita, sans doute, de la présence du maître flamand pour obtenir de lui l'œuvre que déjà elle avait essayé de faire exécuter à Uccello et à Piero della Francesca. Les registres nous apprennent, en effet, que le premier de ces artistes résida à Urbain en 1467 et en 1468, aux frais de la Confraternité, pour travailler, lui aussi, à la *tavola*. Uccello était bien vieux alors ; il avait dépassé soixante-dix ans ; son amour pour les beautés et les subtilités de la perspective avait, s'il faut s'en rapporter à Vasari, tourné à la manie. Peignit-il réellement l'œuvre que l'on attendait de lui ? Cela paraît peu probable. Un grand panneau de bois avait été préparé, auquel probablement Uccello ne toucha pas, car les comptes marquent qu'en Avril 1469, *Piero del Borgo era venuto a vedere la tavola per farla* — « que Piero della Francesca était venu voir le tableau, pour le faire ». On ne possède, en tout cas, du travail d'Uccello à Urbain qu'une prédelle d'une valeur assez médiocre où il a illustré le crime et le châtement du juif de Teramo qui avait acheté à une jeune fille une hostie pour la brûler.

Juste de Gand a placé la scène de sa *Communion des apôtres* dans une église. La table couverte d'une nappe blanche, porte différents objets en métal, ciboire, vases. Elle est dressée dans le chœur, qui est orné de colonnes de marbre vert et rouge à chapiteaux dorés et éclairé par des *oculi* ou des fenêtres aux vitraux bleuâtres. Par une des fenêtres de côté, on aperçoit un coin de ville dominé par une tour gothique. Tous les convives ont quitté leur place pour communier de la main du Christ. Le Sauveur occupe le centre du tableau. Sa figure allongée s'encadre dans une barbe légère et de longs cheveux roides et roux. Derrière lui, trois apôtres sont agenouillés, qui ont déjà communiqué et semblent plongés dans un profond recueillement. Jésus présente le pain à un autre apôtre qui fait un geste de ferveur. A la suite de ce dernier, viennent cinq apôtres encore, tous à genoux, les mains jointes, qui attendent, en priant, leur tour. Dans un coin, Judas tenant une bourse dans la main, se tourne à moitié vers le Christ et ses disciples, dans l'attitude de quelqu'un qui va s'esquiver. Il a l'air perplexé et se mord les lèvres. Dans le fond, près de la table, St Jean, très jeune, avec une robe d'un blanc rosâtre et un manteau blanc doublé de bleu, et un autre apôtre qui lui parle. Au-dessus, deux anges planent, les

planent, les ailes ouvertes, enveloppés dans les plis bouillonnants de leurs robes verdâtres.

A l'exception de St Jean, tous les apôtres sont barbus. Dans les couleurs très variées de leurs vêtements dominant les teintes bleuâtres, rosâtres ou verdâtres, relevées parfois d'or. L'aspect de l'œuvre, qui paraît inachevée par places, induit à supposer qu'une partie des ornements d'or battu qui avaient été appliqués par l'artiste ont disparu.

Au second plan, à gauche du tableau, se présentent, dans la posture de spectateurs édifiés, quelques personnages d'un relief beaucoup plus vivement accentué que les acteurs de l'épisode sacré. Le plus imposant de ces personnages n'est autre que Frédéric de Montefeltre. Il est debout, de profil, un bonnet rouge sur ses cheveux bruns, dans un manteau bleu sombre broché d'or, très reconnaissable à ses yeux écarquillés et à son nez singulier. Il est accompagné de deux familiers et s'entretient, en gesticulant des deux mains, avec un seigneur placé devant lui, qui jette un regard de côté sur le Christ et les apôtres. L'interlocuteur du prince, un homme grisonnant, porte un manteau or et noir, doublé de blanc, avec des manches d'étoffe bleu sombre et un bonnet en zibeline orné de perles et de pierreries. Plus loin, comme dissimulés dans une encoignure, on aperçoit une femme en vêtements de couleur foncée qui tient dans ses bras un enfant coiffé d'un bonnet bleu sombre et enveloppé d'une robe gris foncé à reflets rosâtres. La critique a beaucoup interrogé ce groupe mystérieux, placé là dans une sorte de recul. On s'est demandé qui était cette mère, qui était cet enfant. L'hypothèse la plus plausible est que nous avons là un portrait posthume de Bianca Sforza († 1472) que, dans une pensée tendre et pieuse, Frédéric aurait voulu associer, en même temps que l'héritier qu'elle lui avait donné, le petit Guidobaldo, aux mérites de cette œuvre dévote. Quant au seigneur d'apparence étrangère qui cause avec Frédéric, son individualité nous est dénoncée par l'historien de la vie et des actes de duc d'Urbain, Baldi, (*) qui écrivait dans les premières années du XVI^e siècle :

« *Ussamcassano, très puissant roi de Perse, dans l'envoi d'ambassadeurs qu'il fit aux potentats chrétiens, leur ordonna particulièrement qu'il visitassent Frédéric de sa part... Et celui-ci, pour perpétuer la mémoire de ce fait, se fit peindre du naturel, lui et les ambassadeurs, dans le tableau de l'autel majeur de la Confraternité du Corps du Christ, à Urbain, par Juste Tedesco, peintre fameux de ces temps* ». Ajoutons que l'envoyé qui visita Frédéric s'appelait Zeno et était vénitien. M. De Ceuleneer, qui a publié récemment une étude très complète et très documentée sur Juste de Gand (*), interprète en ces termes la posture dans laquelle l'artiste a représenté le duc d'Urbain et l'ambassadeur : « *L'attitude et l'expression du visage de Frédéric indiquent que le prince cherche à convaincre Zeno de la vérité du mystère. Le Persan à l'air de répondre : Nous ne nous occupons pas de cela ! Quel intérêt cette action présente-t-elle pour nous ? Nous confessons une autre religion !* » Cette opposition entre les divers cultes est complétée par les scènes de la prédelle qui nous montrent la vérité du mystère et la punition du juif sacrilège. Qu'on le remarque bien : Zeno, quoique Vénitien, est ici le représentant du

(*) *Vita e fatti di Federigo di Montefeltro*, 1604.

(*) *Juste de Gand. Les Arts Anciens de Flandre*, Tome V, Fasc. II, 1911. V. aussi les excellentes études de M. Joseph Destree, dans *l'Art Flamand et Holl.* 1912.

représentant du monde oriental. L'Orient et l'Occident prennent ainsi part au grand événement, et l'artiste établit ainsi que la S^{te} Eucharistie a été instituée pour le monde entier »... Et même pour les Vénitiens ! pourrait-on ajouter. Sans plaisanterie, le commentaire de M. De Ceuleneer est trop ingénieux. Les peintres ou, plutôt, leurs inspireurs, leurs librettistes ne nourrissent point de desseins aussi subtils. L'explication simpliste de Baldi est probablement la bonne : Zeno est là pour que l'on sache que la réputation guerrière de Frédéric s'était propagée jusque chez les Infidèles.

En dépit de certaines gaucheries de dessin, de la pose roide et disgracieuse du Christ, l'œuvre est impressionnante. L'action mystique du sacrement est caractérisée avec habileté dans les expressions diverses de la physionomie des apôtres, selon qu'ils ont ou non communie.

La conception à laquelle Juste a donné forme n'est pas commune dans l'iconographie religieuse de l'époque. On représente plus volontiers Jésus à table avec les apôtres, assis à côté du disciple bien-aimé, en face de Judas, et prononçant la parole qui annonce la trahison. C'est le moment tragique de la Cène, celui que Léonard choisit comme le plus propre à fournir des éléments de mouvement et de beauté dramatique. La composition de Juste appartient encore à la tradition byzantine, plus soucieuse de susciter la vénération des fidèles que leur amour. Pour la conception religieuse qu'elle exprime, l'humanité du Christ est toujours enveloppée dans le rayonnement auguste de sa divinité. Aussi, l'œuvre de Juste évoque-t-elle moins l'idée de la victime expiatoire, vouée au supplice, que celle du Sauveur, Roi et Prêtre selon l'ordre de Melchissédéc.

Dans l'art italien du XV^e siècle, on ne trouve d'exemple antérieur de la *Communion des apôtres* que chez l'Angelico. C'est en 1436 que fra Giovanni peignait à S. Marc de Florence la belle fresque que l'on connaît. Il est bien inutile de faire remarquer que, si pénétré que Juste ait pu être de son sujet, il est resté fort inférieur à l'artiste dominicain. Il se peut qu'il ait vu l'œuvre de ce dernier, mais, à supposer qu'il ait formé une semblable ambition, il lui aurait été impossible de réaliser dans la sienne cette délicieuse harmonie de l'esprit et de la forme qui est l'essence même de l'art de l'Angelico. Celui-ci n'a rien donné au décor ; il n'a introduit aucun élément surnaturel dans sa fresque. La scène se passe, non dans le chœur monumental d'une église, mais dans un réfectoire d'une nudité monastique. A l'exception de quatre des apôtres qui se sont agenouillés, les convives attendent debout à leur place le pain spirituel que le Maître leur distribue. Obéissant à une inspiration de son tendre génie, l'Angelico a introduit la Vierge parmi les acteurs de cette scène. Elle est là, elle aussi, à genoux, pour prendre part à la Pâque nouvelle. La belle unité, faite de la simplicité de l'expression et de la profondeur du sentiment, qui donne à la fresque du Beato un accent puissamment liturgique, n'existe pas dans le tableau d'Urbino. Le type que l'artiste flamand a donné à Jésus a de la vulgarité, une réalité un peu lourde. D'autre part, il n'a pas su créer autour de ses personnages l'atmosphère mystique dans laquelle leurs actes et leurs gestes auraient pris toute leur éloquence. Sa tâche, il est vrai, était rendue difficile, à cet égard, par l'intrusion des

l'intrusion des figures de Frédéric et de Zeno, dont la présence n'était pas de nature à permettre de faire concorder très étroitement tous les éléments de la composition.

Cette façon d'introduire des contemporains comme spectateurs ou témoins des fastes de l'histoire sacrée, inconnue encore en Flandre, était déjà usuelle en Italie. Et c'est dans ce détail seulement que peut se marquer l'influence du milieu où l'artiste s'était transporté sur cet ouvrage de facture toute flamande.

Les hommes illustres dont Frédéric avait voulu placer l'effigie dans son *studio*, comme des espèces de dieux lares de ce lieu de travail et de méditation, sont relativement nombreux. On y voyait des sages, des législateurs tels que Moïse, Salomon ou Solon ; des philosophes tels que Platon, Aristote ou Sénèque ; des docteurs de l'Eglise tels que SS. Grégoire, Jérôme, Ambroise, Augustin et Thomas d'Aquin ; des poètes : Homère, Virgile, Pétrarque, Dante. On y voyait aussi, parmi les contemporains, Pie II et le cardinal Bessarion, tous deux grands humanistes ; Vittorino de Feltre, dont Frédéric avait été le disciple, et Sixte IV, qui lui avait accordé la couronne ducale. Ces portraits sont partagés par moitié entre le Louvre et la Galerie Barberini, à Rome. Cette dernière conserve, en outre, un portrait du duc et de son fils Guidobaldo, provenant également d'Urbino.

Il ne subsiste que quatre des *Allégories des Arts libéraux* qui décoraient la bibliothèque. Ce sont la *Rhétorique* et la *Musique*, (*) l'*Astronomie* et la *Dialectique* (*).

(*) Londres, National Gallery.

(*) Musée de Berlin.

L'attribution de ces peintures a été très controversée, comme il est naturel pour des œuvres dont l'étude fait ressortir des caractéristiques contradictoires, plutôt italiennes pour le dessin, plutôt flamandes pour l'exécution et pour la couleur. Certains critiques les tiennent pour des travaux de Melozzo da Forlì ; d'autres, pour le fruit de la collaboration de ce maître avec Juste. M. Corrado Ricci, adoptant une thèse moyenne, pense que le style acquis par Juste dans ces ouvrages témoigne, soit qu'il s'est laissé influencer par Melozzo, soit qu'il a subi de même que ce dernier l'influence de Piero della Francesca. M. Venturi accepte pour exacts les renseignements contenus dans Vespasiano da Bisticci. Il est certain que, dans l'élaboration de ces peintures, le maître flamand a dû s'inspirer de ce qu'il avait vu en Italie. De la *Communion* aux portraits et, davantage encore, aux *Allégories*, l'évolution de la manière de van Wassenhove est très considérable. Il fait preuve d'un sens décoratif qu'il ne possédait point. L'opinion de M. Ricci n'est donc pas sans fondement sérieux. Mais, il conviendrait, peut-être, d'ajouter que les impressions qui ont modifié la teneur de l'art de Juste ne doivent pas lui être venues toutes de Melozzo : ces *Allégories* ne sont pas sans offrir quelques similitudes dans l'ordonnance générale avec les figures de *Vertus* dont les Pollaiuoli et Botticelli ornèrent vers 1469-70 la salle du Magistrat de la *Mercatanzia* de Florence.

L'empreinte réaliste, voilée dans les *Allégories*, est très vive dans les portraits. Müntz (*) faisant le récit de la première jeunesse de Raphaël dans sa ville

(*) *Hist. de l'art pendant la Renaissance. Italie: I. Les primitifs.* p. 674. Paris, 1889.

dans sa ville natale, constate « qu'il ne put trouver que peu d'enseignements dans les fresques ou les tableaux commandés ou achetés par le vieux duc : il en était réduit à copier dans son album (1) les mauvais portraits de Juste de Gand. » On entend bien que si l'érudit français abandonne ces effigies à un artiste qu'il flétrit de l'épithète de « grossier réaliste » c'est seulement parce qu'il les considère comme « mauvaises ». Si ce jugement méprisant est justifié aux yeux du classique critique par le fait que, ni dans la physionomie, ni moins encore dans les costumes, ces figures ne répondent aux individualités qu'elles sont censées représenter, Müntz a raison. Juste n'a pas tenté d'incarner ses héros sous des apparences idéales. Ils n'ont, certes, rien moins que l'air grec ou romain, mais ils n'ont pas non plus, comme les hommes de l'antiquité que, vers la fin de siècle, le Pérugin peignait au Cambio de Pérouse, une semblance chimérique. Ces figures ont une qualité assez essentielle, qui est d'être vivantes. Restait à les approprier au rôle qu'elles devaient jouer. Il faut avouer que Juste n'a pas beaucoup raffiné sous ce rapport, et on ne saurait lui reprocher un insouciant de la vérité historique qui lui est commun avec tous les artistes du temps.

(*) Galerie Barberini.

Si l'on peut imaginer avec lui *Boèce* (*) sous l'aspect d'un docteur à la face un peu carrée, le coude appuyé sur un livre fermé, comptant ses arguments sur ses doigts, d'un air de contention d'esprit, on éprouve quelque peine, en dépit des tables de la loi couvertes de caractères hébraïques dont il est porteur, à reconnaître *Moïse*, (*) dans le personnage barbu, vêtu et coiffé à la mode du XV^e siècle, que Juste nous met devant les yeux. Et il devait paraître au bon duc lorsqu'il regardait *Solon* (*) que ce sage de la Grèce, avec sa barbe et ses longs cheveux frisés, avec son manteau vert à collet rouge et son chapeau de feutre blanc, n'était pas fort différent des gens qu'il pouvait rencontrer dans les rues d'Urbain!...

(*) Galerie Barberini.

(*) Louvre.

Ce sont des inconnus auxquels le peintre a imposé quelque nom illustre. Ils ne sont, d'ailleurs, ni plus ni moins adaptés à leur personnalité fictive que, par exemple, le *Zuccone* et les autres modèles de Donatello, à celle des rois ou des prophètes dont on lui avait commandé la statue pour le Campanile de Florence. Si l'on se retourne vers les quelques contemporains dont le portrait apparaît dans la série, l'impression est fort différente. Le *Sixte IV*, vieillard un peu obèse, aux traits boursoufflés par l'âge, n'a certainement rien de la beauté du pontife au profil de médaille dont Melozzo da Forlì a placé la noble figure dans la fresque qu'il peignit pour la Bibliothèque vaticane, mais il est, sans doute, plus vrai. Le portrait de *Frédéric et du petit Guidobaldo* (*) tient plus de la manière ultramontaine. C'est un portrait de parade, un portrait dynastique. On y voit que le duc est prince souverain, qu'il est homme de guerre et qu'il est lettré et curieux de sagesse, car il siège dans un haut fauteuil garni de velours vert, l'épée au côté, revêtu de son armure sur laquelle il a passé un manteau rouge à col d'hermine. Il a ôté son casque, l'a déposé à terre auprès de lui, et lit dans un livre à reliure rouge qu'il tient des deux

(*) Galerie Barberini.

(1) Cet album se trouve à l'Académie de Venise. Il contient un certain nombre de dessins ombrés à la plume, exécutés d'après les portraits du *studie*. On ne saurait, du reste, affirmer positivement qu'il ait appartenu au Sanzio.

tient des deux mains. Son jeune héritier est debout devant lui, appuyé à ses genoux, en robe jaune parsemée de perles.

Le Frédéric de ce portrait et celui qui se trouve agenouillé devant la *Vierge entourée de saints* de la Brera (*) ont été peints plus que probablement vers le même moment. Cette Madone, qui provient de S. Bernardino d'Urbino, est disputée entre fra Carnevale, élève de Piero della Francesca, et Piero lui-même. De toute façon, elle tient fort de celui-ci. Juste y aurait collaboré, assure-t-on, en peignant les mains jointes du prince, qui, en effet, contrastent par la vigueur de leur relief avec la facture du reste de la toile. Cependant, il paraît assez invraisemblable que l'on ait eu recours à lui uniquement pour un détail d'un intérêt aussi secondaire. Il serait plus naturel de supposer — la comparaison avec le portrait de la galerie Barberini corrobore cette opinion — que Juste fut chargé de l'exécution de toute la figure de Frédéric dans le tableau de la Brera.

(*) N° 510.

Dans les *Allégories*, il y a une élégance de la ligne, quelque chose de libre, de dégagé qui surprennent chez le peintre de la *Communion*. La *Rhétorique*, la *Musique*, l'*Astronomie*, et la *Dialectique* sont des jeunes femmes trônant sous des niches monumentales de marbre. Si elles font penser aux *Vertus* de la *mereatanzia*, de Florence, que nous citons tout à l'heure, il faut constater, cependant, qu'elles n'ont rien de la raideur hiératique de celles-ci. Leurs attitudes sont variées avec une certaine adresse, et on pourrait voir là une tentative timide encore dans le sens des recherches d'équilibre et de contraste que la Renaissance classique poursuivait avec tant de science et de virtuosité. Aux pieds de chacun des Arts libéraux se trouve un personnage prosterné dans une attitude d'hommage. Il semble que ces personnages soient des portraits ; c'est ainsi que celui que le peintre a agenouillé devant la *Dialectique* est, selon toute apparence, Frédéric lui-même.

M. De Ceuleneer croit pouvoir inscrire à l'actif de Juste, outre une figure assez lourde du *Salvator Mundi*, (*) une peinture conservée au Château de Windsor où nous retrouvons encore une fois Frédéric avec son fils Guidobaldo, écoutant, dans une salle de son palais, une lecture faite par le savant évêque Paul de Middelbourg. C'est là une vive et curieuse représentation propre à nous donner une idée de ces princes humanistes en fonction — un peu pédante — de science.

(*) Musée de Città di Castello.

M. Morton H. Bernath ajoute au catalogue de l'œuvre de l'artiste une *Pietà* du Musée Lindenau, à Altenbourg (réplique au Bargello à Florence), qui, d'après lui, pourrait être la bannière, *l'insegna bella*, que, d'après les annotations du registre du *Corpus Domini*, M^{tro} Giusto avait promis de faire, en 1475, pour la Fraternité. Il revendique aussi pour l'artiste flamand, une *Vierge à l'Enfant*, assez peu marquante, et attribuée à van der Goes, à la galerie Corsini, à Florence (*) ; une *Mater dolorosa*, du palais Corsini, à Rome, et une *Epiphanie* peinte à tempera et fort endommagée, du Musée de Trévi. (*)

(*) 3^e salle, n° 87.

Juste de Gand séjourna dix ou douze ans à Urbino, honoré de la faveur du petit souverain, travaillant pour lui, pour la confrérie du *Corpus Domini* et, vraisemblablement, pour d'autres associations pieuses, des églises et des particuliers.

(*) Pour la reproduction de ces œuvres, voir les Arts anciens de Flandre Tome V Fascicule II.

particuliers. L'existence au sein de cette cour provinciale, assez sévère de mœurs, quelque peu guindée dans son appétit de savoir et de culture, agit sur lui. Avec la souplesse d'esprit qui distingue certains Flamands, il transforma sa manière, s'efforça de la plier au goût régnant dans le pays : la raideur gothique qui est encore dans la *Communion des apôtres* a disparu presque des *Allégories*. Il est le seul peintre flamand du temps qui ait produit des œuvres susceptibles d'être attribuées sans invraisemblance à un artiste italien. Mais, nous l'avons remarqué, il n'est pas sans avoir, de son côté, influé sur les maîtres de la région.

Au nombre de ceux-ci se trouvait Giovanni Santi, qui paraît avoir collaboré aux travaux de Juste et auquel on donne la copie de la tête du Christ de la *Communion*, conservée au château d'Urbain. Il y a apparence que ce père médiocre d'un homme de génie avait conçu quelque rancune des succès de cet étranger dans sa ville natale, car la chronique rimée du duc d'Urbain qu'il versifia entre 1485 et 1490, ne souffle mot de Juste. Ce n'est pas qu'il ne cite dans cet ouvrage, en accolant à leur nom des épithètes élogieuses, quantité d'artistes morts ou vivants, italiens ou flamands : *Il degno Gentil da Fabriano, Giovan da Fiesol, frate al bene ardente*, et Pisanello, savant dans l'art de la médaille comme dans celui de la peinture, Masaccio, Filippo Lippi et Domenico appelé *il Veneziano*, et Paolo Uccello, les deux Pollaiuoli, grands dessinateurs, et Pier del Borgo et, enfin, les deux jeunes hommes, égaux d'âge et d'ardeur, Léonard de Vinci et le Pérugin...

Quant aux Flamands, Giovanni n'est sans doute que l'écho de ce qu'il a appris dans Fazio et dans Cyriaque d'Ancône et qu'il met en vers exécrables :

A Brugia fu tra gli altri piu lodato
Il gran Joannes el discepol Rugero
Con tanti d'alto merto dotati
Della cui arte e sommo magistero
Di colorire furno eccellenti
Che han superati spesse volto il vero...

« Qu'ils ont souvent surpassé le vrai ! » c'est à dire qu'en transférant la réalité dans l'art avec tous les caractères qui lui sont propres, ils l'ont rendue admirable aux yeux des hommes. Mais, les temps sont proches où le vrai paraîtra sans intérêt, où on s'efforcera aussi de le surpasser, mais dans un autre sens, en le grandissant, en le tirant de la simplicité dans le sublime. Ce sera le règne d'une autre beauté, d'une beauté différente de celle du réalisme... Différente, mais non point supérieure, comme les maîtres du XVI^e siècle se l'imaginaient et comme il était bon qu'ils se l'imaginassent, puisque toute évolution de l'art est en partie commandée par la conviction où est chaque génération de la supériorité de sa pensée sur celle du passé. Quelques années après le départ de Juste — en 1483 — naissait à Urbain l'artiste qui devait être, sinon le plus grand, au moins le plus universellement admiré et imité des créateurs de l'idéal esthétique nouveau, Raphaël...

ARNOLD GOFFIN.

LES ARTS ANCIENS DES FLANDRES

A L'EXPOSITION DE GAND. 1913.



APRES une tradition, établie déjà depuis nombre d'années, une *World's fair* ne saurait plus être considérée comme complète si l'on n'y rencontrait une exposition d'art ancien et la reconstitution d'une cité des temps passés ; et l'on ne saurait assez s'en réjouir. Il n'est que juste en effet qu'à côté de l'accumulation de produits industriels, expédiés des diverses parties du monde, une large place soit réservée aux œuvres artistiques. Il ne suffit pas d'appeler uniquement l'attention des milliers de visiteurs sur les progrès accomplis par l'activité industrielle ou commerciale, le côté esthétique ne saurait être négligé sous peine de ne faire d'une exposition qu'un immense marché d'une banalité désespérante et un lieu de distractions et d'amusements qu'on retrouve à toutes les foires annuelles. L'art y a sa place toute indiquée. Si en effet une exposition internationale a avant tout un but commercial et industriel et constitue un moyen de créer des débouchés nouveaux et de développer ceux qui existent déjà, on doit cependant profiter de cet immense concours de monde pour chercher à développer le goût artistique du peuple, qui ne visite que trop rarement les musées, et appeler son attention sur les richesses artistiques du pays. On s'est rendu compte de cette nécessité, et l'on cherche même à donner un caractère artistique aux bâtiments où doivent pendant quelques mois être classés méthodiquement les produits divers des principales nations du monde entier. Quel progrès n'a pas été accompli en ce sens depuis la première grande exposition en 1851 où l'on n'avait trouvé rien de mieux que de construire cet immense hall en verre et en fer qu'est le Palais de cristal de Sydenham et qui produit l'effet d'une serre colossale. Le Palais de l'Industrie de Paris, qui abrita l'Exposition de 1855, ne présente guère un caractère plus artistique. Les Anglais, nous aimons à le constater, ont fini par prendre la revanche ; et, lorsqu'en 1908 ils eurent pris la décision de consacrer l'Entente cordiale par une grande exposition franco-britannique, ils l'hébergèrent dans cette splendide *White City* de Shepherd's Bush, cette admirable conception d'un immense palais hindou qui produit une impression vraiment féérique. Que n'a-t-on songé à Gand à loger l'exposition dans des bâtiments bien en rapport avec le caractère

avec le caractère moyennageux de la ville. Si au lieu de cette architecture banale qu'on pourrait appeler style d'exposition, — hâtons-nous de dire cependant que l'architecte, M. Oscar Van de Voorde, a produit une œuvre remarquable étant donné le principe architectural qui avait été admis, — on s'était inspiré des grandes constructions civiles du moyen-âge dont notre pays est si riche, si l'on avait pris l'ogive comme élément générateur de l'ensemble des constructions, on aurait pu présenter au public une exposition d'un effet grandiose, on lui aurait fait voir une chose que jamais on encore n'avait vu ailleurs. C'eût été du nouveau, le monde entier en aurait parlé et l'on aurait contribué notablement à l'éducation artistique du peuple. On n'y a malheureusement pas songé ; et, si même l'idée en avait été émise, il est probable qu'elle eût été écartée, car on doit bien le constater : dans un certain monde règne le préjugé, — il tend à s'affaiblir, mais malheureusement non à disparaître, — que l'ogive est l'élément générateur d'un style monacal alors qu'en réalité elle est la forme propre, et la mieux adaptée au climat, de l'architecture des peuples du Nord tout comme l'architrave et le plein-cintre le sont pour les contrées méridionales.

On a été bien mieux inspiré pour la VIEILLE FLANDRE. Dans les expositions précédentes on avait déjà fait plus d'un essai de reconstitution d'une cité des siècles passés. Le premier exemple en fut le Vieil Anvers où l'on s'efforça à faire renaître un quartier de la cité commerciale du XVI^e siècle, non seulement avec ses constructions mais aussi avec sa vie d'antan, ses costumes, ses sites, ses réjouissances et même son organisation. Le Vieil Anvers obtint un succès sans précédent et constitua le principal attrait de l'exposition de 1894. Moins heureux et moins réussis furent le Vieux Paris de 1900, le Vieux Liège de 1905 et surtout le Vieux Bruxelles de 1910. Instruit par l'expérience, on se décida à Gand à ne pas s'inspirer servilement de ce qui avait été fait ailleurs, mais à produire un ensemble d'un caractère vraiment artistique. Construire un Vieux Gand eût été une entreprise bien hasardeuse, j'allais dire même une superfétation, dans notre antique cité où tant de quartiers ont conservé leur caractère de jadis, où les constructions anciennes sont plus nombreuses que dans n'importe quelle autre ville belge, Bruges seule exceptée, et où elles ont repris leur cachet primitif depuis les excellentes restaurations faites dans ces dernières années. Aidé de M. Armand Heins, l'artiste bien connu, M. l'architecte Valentin Vaerwyck, celui-là même qui nous dota de cette restauration du Beffroi, un vrai chef-d'œuvre dans ce genre de travaux, examina les constructions antiques encore debout actuellement ou chercha les plans de celles ayant existé jadis dans l'ancien comté de Flandre depuis l'Aa (Gravelines à Watten) jusqu'à l'Escaut occidental, donc depuis la Flandre française jusqu'à la Zélande. Il en fit un choix des plus heureux, et créa ainsi une petite ville flamande où rien n'était laissé à la fantaisie ni à l'imagination de l'artiste, et dont les constructions, tout en étant empruntées à des siècles différents (du 15-17^e) et à des cités diverses, constituaient quand même un tout parfaitement harmonieux et reproduisaient avec

duisaient avec une rare exactitude ce que devait être une ville flamande aux siècles passés. Inutile d'en donner ici une description complète ; nous ne pourrions que redire ce qui a été si bien fait par M. V. Fris (*) qui a ajouté à son récit toutes les données historiques pouvant intéresser le visiteur ; nous nous contenterons donc d'une vue d'ensemble.

(*) V. FRIS,
La Vieille Flan-
dre. Bruxelles,
1913.

Le quartier de la Vieille Flandre occupait une superficie de quatre hectares et était entouré de murs comme toute ville des temps passés. L'entrée reproduisait la porte, avec la statue de Sainte Elisabeth, de l'ancien béguinage de Gand datant de 1660, comme l'indiquait l'inscription-chronogramme, et que beaucoup de nos contemporains ont encore vue, car ce ne fut qu'en 1878 que, dans un esprit tracassier, on la démolit en même temps qu'on fit disparaître une des institutions les plus intéressantes et les plus célèbres de notre cité. On a du reste le projet de rétablir cette porte à sa place primitive. La porte était flanquée de petites boutiques du XVI^e siècle qui reproduisaient les *Penshuizekens* de la Grande Boucherie, heureusement rétablies l'an dernier.

On arrivait au Grand Marché par la rue S^{te} Elisabeth où parmi les maisons curieuses on remarquait surtout la *Ter Koole* et le *Trap af* de la Coupure ainsi que les maisonnettes et l'ancienne entrée du rempart des Alexiens. A gauche venait ensuite la reconstitution de l'*Hospice Alyns* du Quai de la Grue (1543-1547). C'est un monument expiatoire de la rivalité sanglante des deux familles patriciennes gantoises les Alyns et les Rym. Goswyn et Simon Rym poignardèrent, en Mars 1354, en l'église St Jean (St Bavon) pendant l'office, les frères Henri et Siger Alyns et furent condamnés par le magistrat, en expiation de leur crime, à fonder et à entretenir l'hospice qui perpétue encore actuellement le nom de leurs malheureuses victimes. La reconstitution en était parfaite et pourra servir on ne peut mieux pour la restauration de l'hospice projetée depuis tant d'années et qu'on ne pourrait assez souhaiter de voir s'effectuer bientôt pour ajouter ainsi un nouveau joyau au cachet si artistique de la cuve de Gand. Bien curieuse en est la chapelle ogivale avec ses celliers et sa salle de réunion à l'étage. Si cette partie de la Vieille Flandre est presque uniquement constituée par la reproduction de constructions gantoises, il n'en était pas de même de la grand'place ou Grand Marché dont les édifices étaient empruntés à diverses villes Flamandes. L'effet de cette grand'place était saisissant. Entre des maisons du 17^e siècle de Nieupoort, Dixmude, Ypres, Audenarde, Tournai, Termonde et du béguinage de Courtrai, si caractéristiques par leur diversité et leurs pignons, l'œil de l'observateur était surtout attiré par les constructions principales de tout grand marché : le *Bailliage d'Aire-sur-Lys* de l'an 1600, si intéressant avec ses arcades, ses reliefs et sa bretèche, excellent modèle de la Renaissance flamande simple et de bon goût ; la gracieuse *Maison communale de Wichelen*. En style de la Renaissance était le grand restaurant occupant le centre de la place et inspiré de cette belle construction qu'est le *Nieuw werk* des Halles d'Ypres (1620-1622), et en face s'élevait le Théâtre, établi d'après une partie du tableau du Musée de Gand de François du Chastel (1625-1694) représentant l'inauguration au marché

du Vendredi

du Vendredi en 1666, comme Comte de Flandre, du roi d'Espagne Charles II, représenté, par le marquis de Castel-Rodrigo, gouverneur général des Pays-Bas. L'effet n'en est pas des plus heureux et contraste quelque peu avec les autres constructions. Mais bien plus que n'importe quelle autre construction, c'est le beffroi qui domine le marché, lui donne son vrai cachet et aussi son animation. C'est la copie du gracieux Beffroi de Béthune. Il date de 1383 et est constitué par une tour carrée à trois étages, contournée d'échanguettes et couronnée par un campanile en bois d'un effet des plus artistiques. C'est avec raison que l'architecte a donné la préférence au beffroi de Béthune. C'est en effet un des plus gracieux parmi les nombreux beffrois existant encore dans les Flandres et dans le Nord de la France ; et de plus, par son peu d'élévation, ses proportions sont bien en rapport avec celles des constructions avoisinantes. Son carillon amusait de ses harmonieux accords la petite ville. Mais il n'y a pas seulement que la Grand' Place, il y a encore maint autre coin intéressant ; je dirai même que tout dans cette ville est digne d'attirer l'attention de l'archéologue et de l'artiste.

En face de la rue S^{te} Elisabeth, à l'autre bout du marché, s'ouvre la rue des Poteaux avec ses maisons à galeries ouvertes et sa porte, imitée de celle du château de Laerne, qui sert d'entrée du côté de la Chaussée de Courtrai. De la rue des Poteaux l'impasse du Verger conduit au grand canal lequel avec ses ponts du Soleil, de la Tour et Palfijn constitue un des côtés les plus caractéristiques de la Vieille Flandre. Le creusement de ce canal fut certes une des idées les plus heureuses de la conception de l'artiste. Avec ses quais, ses arbres, les anciennes maisons qui le bordaient, il donnait une vraie vie à l'ensemble, car une cité flamande sans eau est fatalement une ville morte. C'est de ce côté qu'on rencontrait diverses maisons de la Flandre Zélandaise ; le verger Zélandais avec ses pommiers et son Grooteput de Veere de 1551, jolie construction octogonale à colonnes, et la tour de Veere du 16^e siècle. Ces maisons sont surtout remarquables par la diversité de leurs pignons, tout comme celles du quai de Walburg et du quai des Bateliers. Parmi les maisons Zélandaises il y a lieu de signaler une façade à Middelbourg avec un grand linteau en bois sculpté, une de Goes du 16^e S., avec de curieuses arcatures reposant sur des corbeaux, le *Lammeken* de Veere avec son pignon à gradins et à pinacles et le *Stapelhuis* de Flessingue de 1623.

Comme on a eu l'excellente idée de grouper autant que possible les reconstructions d'après leur lieu d'origine afin de mieux faire ressortir les caractères propres à l'architecture de chaque côté, après les constructions Zélandaises, nous rencontrons une jolie série de maisons bourgeoises parmi lesquelles on distingue surtout la maison de la Corporation des poissonniers de 1570 avec son arcade de briques moulurées ; puis viennent les reproductions du pays de Waes. Ce sont entre autres une façade de Tamise de 1617, une partie du château de Walburg de S^t Nicolas avec sa tour octogonale en briques et sa façade en pur style espagnol (XVI^e S.) Plus loin nous retrouvons la maison gantoise de Palfijn qu'on pouvait encore admirer il y a peu d'années dans la rue du Vieux Bourg. On

Bourg. On l'a démolie sans songer qu'on faisait disparaître non seulement une construction intéressante mais en même temps la demeure d'un homme qui par son talent avait rendu d'immenses services à l'humanité.

Enfin en face de la Halle aux Poissons, imitée de la minque de Malines, on voit la curieuse maison des Comtes d'Egmont de Sottegem (17^e S.)

Mais pour se rendre bien compte de ce qu'était la Vieille Flandre il ne suffisait pas d'examiner les façades des constructions, il fallait de plus entrer dans l'intérieur des maisons, servant qui à des boutiques, qui à des tavernes, où les meubles étaient d'un style en rapport avec l'architecture et dont les habitants portaient des costumes de l'époque, tout comme les employés de la Vieille Flandre. C'est ainsi que dans la salle du rez-de-chaussée du grand restaurant, on remarquait un ensemble de meubles anciens rappelant les types les plus caractéristiques du mobilier de la région, depuis les frontières de l'Artois jusqu'à l'embouchure de l'Escaut. La petite ville devait avoir un air de fête ; aussi partout flottaient au vent des drapeaux et des bannières. Et ici encore on paraissait se promener dans les rues de la Flandre d'antan. Les costumes des habitants avaient été confectionnés d'après les indications fournies par M. Armand Heins, dont la compétence en ce genre de travaux est suffisamment connue ; les bannières et les drapeaux furent faits d'après les dessins de M. René De Cramer, l'auteur de l'affiche de la Vieille Flandre et aussi de celle de l'Exposition de l'art ancien, les deux affiches les plus artistiques et les mieux réussies qui avaient été produites à l'occasion de l'Exposition Universelle. Ces dessins sont des plus remarquables et resteront des documents que dans la suite on consultera toujours avec fruit. Il y en a plus de 85 différents ; et c'est avec raison qu'on en a fait l'objet d'une publication spéciale dans laquelle tous ont été reproduits en polychromie. M. V. Fris y a ajouté un texte explicatif (*). Aux façades des maisons on remarquait plus de vingt enseignes différentes peintes par le même maître et du plus artistique aspect. Le souvenir de cette décoration artistique ne se perdra pas, car la ville a déjà remis aux occupants des maisons de la place S^{te} Pharailde des drapeaux analogues et on n'a qu'à s'y rendre aux jours de fête pour jouir de l'effet artistique produit par ces oriflammes variées.

(*) *Drapeaux, bannières, souvenirs de la Vieille Flandre.* Bruxelles, Soc. an. belge d'imprimerie. 4^e-1913.

La Vieille Flandre était ainsi une reconstitution bien vivante d'une ville flamande de jadis ; l'artiste qui l'a conçue a fait preuve d'un talent réel et a rendu aux nombreux visiteurs un service inappréciable, car il les a instruits en même temps qu'il leur a procuré une jouissance artistique intense.

Non loin de la Vieille Flandre se trouvait une exposition qui a passé quelque peu inaperçue du grand public ; et cependant elle pouvait lui servir d'heureux complément. Elle faisait partie de la Section de l'Enseignement supérieur. Au lieu de réduire cette section, comme cela avait eu lieu antérieurement, à l'exhibition de livres, de diagrammes, et produits de laboratoires, M. Beckers, Directeur général de l'Enseignement Supérieur, des Sciences et des Lettres, eut l'heureuse idée — idée toute nouvelle car c'est la première fois qu'elle est réalisée, et il est à souhaiter qu'on cherche à en étendre l'exécution aux diverses régions du pays, — de réunir une documentation

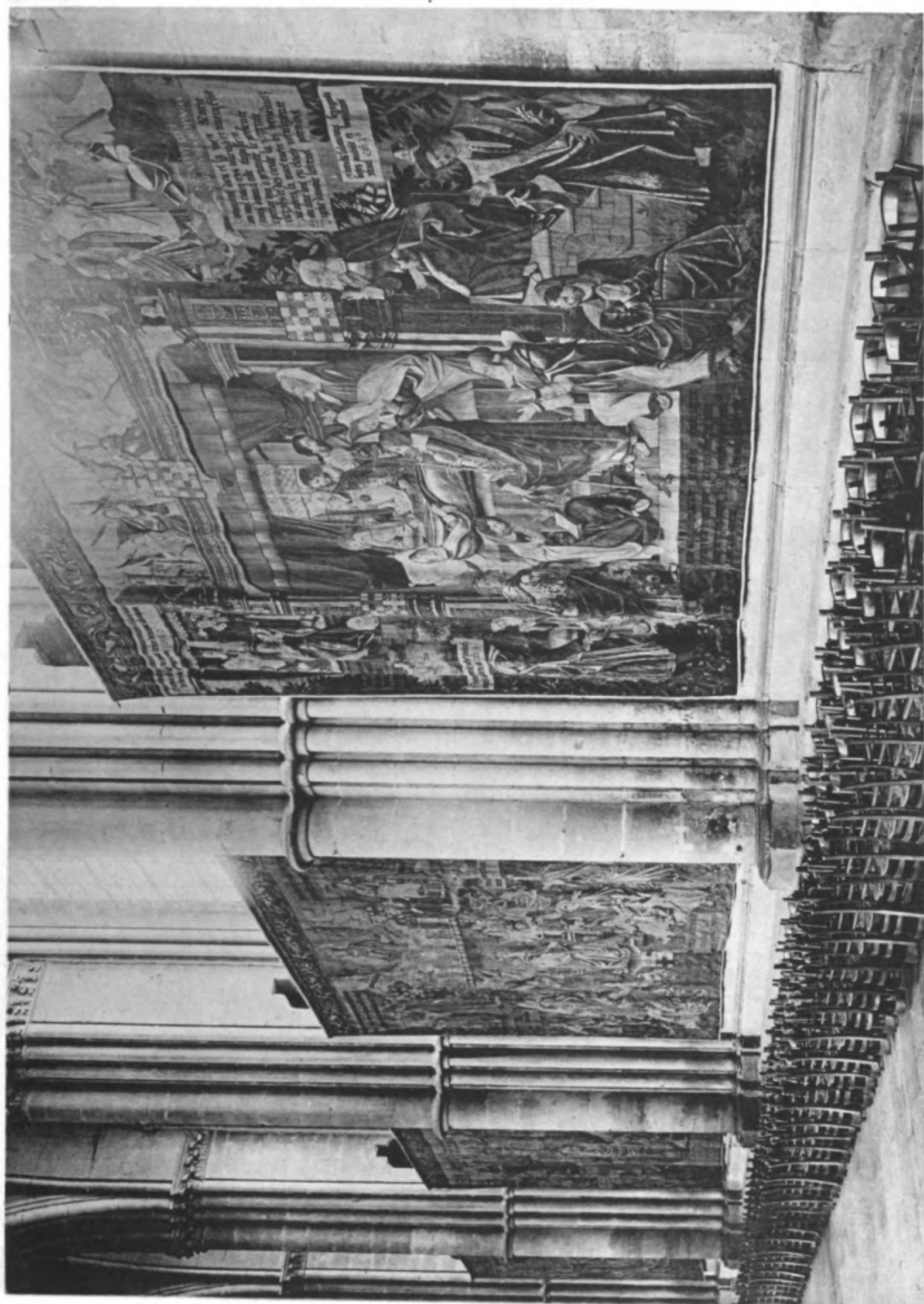
(*) Le catalogue, avec des notes explicatives, a été publié sous le titre: L. BECKERS. *La Flandre des Origines à 1815*. Bruxelles, Rossignol et Van den Bril, 1913.

documentation, illustration vivante de l'histoire de la Flandre depuis les origines les plus éloignées jusqu'en 1815. (*) Par la réunion de quantité d'objets (767), les uns originaux, d'autres en copies, il a cherché à représenter d'une manière vivante le développement de la Flandre depuis la période préhistorique jusqu'en 1815. Le tout était systématisé d'après neuf grandes périodes (néolithique, métaux, romaine franque, féodale et féodale communale, bourguignonne, espagnole, autrichienne et française); et chaque période était subdivisée au point de vue des principaux phénomènes sociaux (économique, familial, esthétique, idéologique, mœurs et folklore, juridique et politique). L'historien y trouvait à se satisfaire autant que l'archéologue. A côté des haches préhistoriques des Celtes, d'objets romains de francisques et de scramasaxes, on remarquait des diplômes, des sceaux, des monnaies, des tableaux et des gravures; et pour chaque période une carte de la région flamande dressée par des spécialistes. C'était un ensemble aussi savant qu'instructif et d'une grande originalité qui fait le plus grand honneur à celui qui l'a conçu. C'est du nouveau, c'est l'histoire racontée, non par des livres, mais illustrée par la réalité des objets et des documents. Si la Vieille Flandre, malgré tous ses attraits et tous ses mérites, doit malheureusement disparaître, il n'en sera pas de même de l'œuvre de M. Beckers. Celui-ci vient en effet de remettre tous les objets qui n'étaient pas de dépôt au Musée d'archéologie à l'Université de Gand. Il n'y aura qu'à développer progressivement la conception de son auteur pour qu'au bout de quelques années notre Université possède un musée unique en son genre, ce sera le Musée documentaire de l'histoire de la région flamande.

Par la Vieille Flandre on s'était convaincu de la grande utilité que pouvaient présenter les reconstitutions de nos anciens monuments. Aussi les Administrations de quatre grandes villes du pays s'en sont inspirées pour leurs pavillons. Bruxelles chargea l'architecte M. Malfait de constituer un ensemble, — il fut on ne peut mieux réussi, — d'une section de l'Hôtel de Ville, de l'ancienne Halle aux draps et de la tour du bâtiment des archives, incendiées lors du bombardement de Villeroy de 1695. En face du pavillon de la Capitale, l'architecte anversois, M. Van Machelen, réussit à faire un tout harmonieux de constructions ogivales et de la Renaissance.

Il reproduisit une curieuse façade en bois qu'on voyait jadis dans la Rue des Sacs à côté de celle en pierres blanches et en style flamboyant de l'Aigle noir, existant encore à la Grand' place et qui est l'ancienne maison de la Corporation des merciers. Ces constructions en style gothique du 16^e siècle étaient accolées à la maison Renaissance des Bateliers, *de Vier Winden*, de la Rue des Serments. Elle fut construite après la Furie espagnole en 1577; et à côté on voyait une maison de la Grand' Place, celle de la Corporation des Tanneurs et des Cordonniers qui date de 1644. L'ensemble était dominé par la gracieuse tour de la Maison hanséatique, détruite il y a peu d'années par un incendie et qui avait été élevée d'après les plans de Corneille de Vrient.

L'architecte liégeois, M. J. Lousberg, qui mourut avant l'achèvement de son œuvre, s'est inspiré pour le pavillon de Liège, de la Renaissance mosane dont



COLLECTION F. CHAPMAN. TWICKENHAM.



PORTRAIT DE NICOLAS TRIEST.

COLLECTION G. DE SOMZÉE. BRUXELLES.



L'ANNONCIATION.

COLLECTION LUCAS MORENO. PARIS.



PORTRAIT DE MARGUERITE D'AUTRICHE.



PORTRAIT DE FAMILLE.

mosane dont la maison Curtius est un des types les plus parfaits. Il se caractérise par sa toiture haute avec des lucarnes, sa corniche saillante reposant sur une suite de consoles, des meneaux avec des vitrages à petits carreaux verdâtres. Le perron servait de palladium à cette jolie construction qui avait son cachet bien propre. L'intérieur n'était pas moins intéressant et bien liégeois. A côté d'un salon Renaissance avec une cheminée haute et un plafond à petites voussures, copies de la Maison Curtius, on entrait dans un Salon Régence de l'Hotel d'Anseberg avec ses gracieuses boiseries, et puis on avait reproduit une Salle Louis XVI de l'ancienne préfecture, actuellement le Musée d'armes. Le mobilier et les tapisseries étaient empruntés au Musée de la ville de Liège.

Mais de tous les pavillons celui qui semblait obtenir la préférence des visiteurs, bien plus à cause des souvenirs historiques que rappelait le monument reproduit que pour sa valeur artistique, c'était le pavillon de la ville de Gand. L'architecte H. Jansens avait reproduit une partie de l'ancien *Prinsenhof*, s'inspirant d'une toile du XVII^e siècle, conservée à la Bibliothèque de l'Université et qu'on pouvait voir à l'Exposition de l'art ancien, (*) représentant la Cour des Princes et le cortège du baptême de Charles-Quint. L'ancien Sersanderswal était devenu, depuis le XV^e siècle, la résidence de nos princes. Il n'en subsiste plus qu'une poterne (la seule des six) et deux tourelles du côté de la Lieve. C'est au Prinsenhof que Charles-Quint vit le jour. On n'a reproduit que la chapelle et les bâtiments avoisinants. La décoration intérieure, œuvre de M. Coppejans, était aussi exacte qu'instructive. On admirait surtout la chapelle où le public s'extasiait devant l'enfant Charles couché dans son berceau, — celui-ci appartient au Musée du Cinquantenaire, — et les bourgeois de Gand venant lui rendre hommage. C'était une interprétation idéale du célèbre tableau de J. De Vriendt. Cette splendide scène était d'un grand effet tant comme œuvre d'art que par l'impression patriotique qu'elle produisait. La chapelle était une des choses les plus merveilleuses à voir de toute l'Exposition. Comme le disait en excellents termes, à la séance solennelle du 19 Mai dernier à la Commission royale des monuments, M. le Ministre Carton de Wiart, (*) ces quatre pavillons des grandes villes de la Belgique constituaient « la synthèse de notre vie traditionnelle et nationale. Pour Bruxelles, cette vieille Halle aux draps détruite par le bombardement de Villeroy, et qui dit bien nos vertus corporatives et pacifiques. Pour Anvers, cette façade flamboyante de l'« Aigle Noir » accolée à la maison renaissance des Bateliers, qui fut construite après la Furie espagnole, le tout dominé par la tour hanséatique, symphonie d'art, de négoce et d'opulence. Pour Liège, ce bâtiment énergique dont la silhouette rappelle le style mosan du Musée Curtius. C'est le style d'un peuple primesautier et ardent, au passé laborieux et tumultueux. Et pour Gand, cette Cour du Prince, ce « Prinsenhof » qu'on prendrait pour un coin de béguinage, et où se devinent tout le mysticisme et toute la ténacité du peuple flamand. »

(*) N°938.

(*) *Bull. des commissions royales d'art et d'archéologie*, LII, p. 189.


(à suivre)

AD. DE CEULENEER.

191

COMITE DE PATRONAGE.

Belgique. MM. A. BEERNAERT, *Ministre d'Etat. Membre de l'Institut de France et de l'Académie royale de Belgique.*
 CARTON DE WIART, *Ministre de la Justice.*
 LE BARON RUZETTE, *Gouverneur-honoraire de la Flandre Occidentale. Sénateur.*
 SA GRANDEUR Monseigneur WAFFELAERT, *Evêque de Bruges.*
 SON ALTESSE SÉRÉNISSIME Monseigneur LE DUC D'ARENBERG.
 LE DUC D'URSEL.
 E. SÈVE, *Consul-Général honoraire de Belgique dans le Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande.*
 France. *Le Sous-Secrétaire d'Etat des Beaux-Arts.*
 E. AYNARD, *Député du Rhône, Membre de l'Institut.*
 G. BERGER, *Député de la Seine, Membre de l'Institut.*
 L. BONNAT, *Membre de l'Institut.*
 A. GIRAULT, *Membre de l'Institut.*
 Allemagne. SON EXCELLENCE SCHÖNE, *Directeur général honoraire des Musées Royaux.*

 D^r CLEMEN, *Conservateur Provincial honoraire.*
 W. VON SEDLITZ, *Conseiller intime.*
 Hollande. D^r P. J. H. CUYPERS, *Membre de l'Institut.*
 CHEVALIER V. DE STUERS, *Membre de la 2^e Chambre des Etats-Généraux.*
 Autriche. SON ALTESSE SÉRÉNISSIME Monseigneur LE PRINCE JEAN II DE LIECHTENSTEIN.
 Angleterre. COMTE DE NORTHBROOK, *G. C. S. I.*
 LORD BALCARRES, *M. P. F. S. A.*
 Italie. SON EXCELLENCE PRINCE DORIA PAMPHILI.
 Portugal. RAMALHO ORTIGAO, *Membre de l'Académie des Beaux-Arts de Lisbonne et de l'Académie de S. Fernando de Madrid.*
 Espagne. SON EXCELLENCE LE COMTE DE LAS NAVAS.
 Brésil. VASCO ORTIGAO, *Président de la Commission directrice de la Bibliothèque Portugaise.*

HAUTS PROTECTEURS.

SON ALTESSE ROYALE Madame LA COMTESSE DE FLANDRE.
 LE SÉNAT ET LA CHAMBRE DES REPRÉSENTANTS DE BELGIQUE.
 SON EMINENCE LE CARDINAL MERCIER, *Archevêque de Malines.*
 SA MAJESTÉ LE ROI DE SUÈDE.
 SA MAJESTÉ LE ROI ALPHONSE XIII D'ESPAGNE.
 SA MAJESTÉ LE ROI DE SAXE.
 SA MAJESTÉ LE ROI MANUEL DE PORTUGAL.
 SA MAJESTÉ LE ROI DE BULGARIE.
 SA MAJESTÉ LA REINE DOUAIRIÈRE D'ITALIE.
 SA MAJESTÉ LE ROI DE MONTÉNÉGRO.
 SON ALTESSE SÉRÉNISSIME LE PRINCE DE MONACO.
 SON ALTESSE IMPÉRIALE ET ROYALE Monseigneur L'ARCHIDUC FRANZ-FERDINAND D'AUTRICHE.
 SON ALTESSE IMPÉRIALE Monseigneur LE GRAND-DUC WLADIMIR DE RUSSIE.
 SON ALTESSE IMPÉRIALE Monseigneur LE GRAND-DUC CONSTANTIN DE RUSSIE.
 SON ALTESSE IMPÉRIALE Madame LA GRANDE-DUCHESSE MARIE-ALEXANDROWNA DE RUSSIE.
 SON ALTESSE IMPÉRIALE ET ROYALE Monseigneur LE PRINCE EITEL-FRÉDÉRIC DE PRUSSE.

SON ALTESSE IMPÉRIALE ET ROYALE Madame L'ARCHIDUCHESSE ISABELLE D'AUTRICHE.
 SON ALTESSE IMPÉRIALE ET ROYALE Madame LA PRINCESSE DE TOUR ET TAXIS.
 SON EMINENCE LE CARDINAL RAMPOLLA DEL TINDARO.
 SON ALTESSE ROYALE Monseigneur LE PRINCE DE HOHENZOLLERN.
 SON ALTESSE ROYALE Monseigneur LE PRINCE CHARLES DE HOHENZOLLERN.
 SON ALTESSE ROYALE Monseigneur LE DUC D'ORLÉANS.
 SON ALTESSE ROYALE Madame LA DUCHESSE DE VENDÔME.
 SON ALTESSE Monseigneur LE PRINCE EDOUARD DE ANHALT.
 SON ALTESSE SÉRÉNISSIME LE PRINCE DE RADOLIN.
 SON ALTESSE LE PRINCE THUN-HOHNSTEIN.
 SON ALTESSE SÉRÉNISSIME Monseigneur LE PRINCE ANTOINE D'ARENBERG.
 SON ALTESSE Monseigneur LE PRINCE DE LIGNE.
 Sa Grâce LE DUC DE DEVONSHIRE.
 SON EXCELLENCE LE PRINCE BARBERINI.
 LE PRINCE A. D'ARENBERG, *Membre de l'Institut.*
 L'ACADÉMIE IMPÉRIALE FRANS-JOSEF, *des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts.*
 SON ALTESSE SÉRÉNISSIME Monseigneur LE PRINCE DE CROY SOLRE.

MEMBRES CORRESPONDANTS.

MM. L'ABBÉ AD. GONDRIY,
 E. DURAND-GRÉVILLE,

Autriche.
 France.

MM. E. JACOBSEN,
 L. TRAMOYERES BLASCO,

Danemark.
 Espagne.

MEMBRE FONDATEUR.

S. A. S. Monseigneur le PRINCE JEAN II DE LICHTENSTEIN.

MEMBRES PROTECTEURS.

La Ville de Bruges.
 La Province de la Flandre Occidentale.
 La Province de la Flandre Orientale.
 La Province du Brabant.
 La Province de Liège.
 La Province du Hainaut.
 La Bibliographie de Belgique.
 M^{me} AUG. BEERNAERT.
 M^{me} CAIGNART DE SAULCY.
 M^{me} La Douairière CAMBERLYN D'AMOUGIES.
 M^{me} La COMTESSE DE BEAUFORT DE LINDEN.
 Son Excellence le Ministre TH. MARBURG.
 MM^r Le BARON BAYENS.
 » H. VAN DER DUSSEN DE KESTERGAT.
 » Le CHEVALIER DE BAUER.
 » Le BARON EMPAIN.
 » J. EMPAIN.
 » AUG. DE LANTSHEERE.
 » A. WAROCQUÉ.
 » Le COMTE DE RENESSE.
 » FRANCHOMME.
 » VAN MASSENHOVE.
 » CARPENTIER.
 » VAN OCKERHOUT.
 » Le Chanoine COPPIETERS Stochove.

M^r L. DE MEULEMEESTER.
 M^{me} La COMTESSE GREFFULHE.
 M^{me} WALDECK-ROUSSEAU.
 M^{me} MANUEL DE ITURBE VON SCHOLTZ-HERMENSdorff.
 M^{me} REBOUX.
 MM^r MASURE-SIX.
 » Le BARON ED. DE ROTHSCHILD.
 » Le COMTE D'OLIVAS ET DE PENHA LONGA.
 » J. NOLL.
 » FR. GANS.
 » U. THIÈME.
 » FR. VON MENDELSSOHN.
 M^{me} La Douairière KRUPP.
 M^r Le Docteur CARL. JACOBSEN.
 La Bibliothèque Portugaise.
 Le Musée Municipal de Barcelone.
 MM. A. HERRIMAN.
 » Le VICOMTE DA ESPERANÇA.
 » DE CARVALHO MONTEIRO.
 » PIERRE DE WEINER.
 » C. M. FFOULKE.
 » F. F. SHERMAN.
 » FR. CHOISY.

TOME VI. — TABLE DES MATIERES.

	PAGES
FASCICULE I. — Signatures de Primitifs. Le livre d'Heures du Séminaire de Bruges et l'Architecte Louis van Boghem,	
La forme Rubénienne,	F. de Mély 1
La genèse des beaux Christs,	Sander Pierron 10
Notes sur les Van Eyck,	F. O'Colley 24
La gravure et les estampes à l'Exposition de l'Art au XVIII ^e siècle (<i>suite et fin</i>),	E. Durand-Gréville 33
Le style dans la décoration picturale murale,	R. Van Bastelaer 37
	C. Tulpinck 46
FASCICULE II. — L'évolution de la conception artistique chez les peintres de la Renaissance,	
La genèse des Beaux Christs (<i>suite et fin</i>),	L. Van Puyvelde 53
La Flandre en Italie au XV ^e siècle,	F. O'Colley 71
	A. Goffin 88
FASCICULE III. — Tapisserie Tournaisienne,	
Deux épisodes de la captivité du Roi Maximilien à Bruges,	L. de Farcy 105
Le manuel d'histoire de Philippe VI de Valois et ses enluminures,	A. Warburg 114
Notes sur les Van Eyck (<i>suite et fin</i>),	A. Rosset 123
La dernière Cène de Balthasar Mathysens à la Soperga,	E. Durand-Gréville 127
La Flandre en Italie au XV ^e siècle (<i>suite</i>),	A. De Ceuleneer 130
	A. Goffin 137
FASCICULE IV. — L'œuvre flamande de Brou,	
La Flandre en Italie au XV ^e siècle (<i>suite et fin</i>),	A. Germain 149
Les Arts anciens des Flandres à l'Exposition Universelle de Gand, 1913.	A. Goffin 163
	A. De Ceuleneer 185

PLANCHES HORS TEXTE.

PAGES	PAGES
Miniatures du Livre d'Heures du Séminaire de Bruges (Pl. II)	2
Retable de la Vierge. Eglise de Brou (Pl. I).	6
Miniatures du Livre d'Heures du Séminaire de Bruges (Pl. IV)	6
Miniatures du Livre d'Heures du Séminaire de Bruges (Pl. III)	9
Le Tour du Chœur. Cathédrale de Chartres (Pl. V)	9
Le retable de la Passion. (Eglise St-Denis, Liège) (Pl. VI)	9
Détails du retable de l'Eglise St-Denis. Le Tombeau de Marguerite de Bourbon à Brou (Pl. VII)	9
Le Bain de Diane. (Collection Schubart-Czermak, Munich)	19
Sujet mythologique. (Collection Dr A. Stern, Vienne)	22
Kermesse. (Musée Royal d'Amsterdam).	66
Le Mariage de St-Joseph. (Cathédrale d'Anvers)	68
Triptyque de la Cathédrale St-Aubin, Namur. Le Calvaire de la Corporation des Tanneurs de la Cathédrale de Bruges.	81
Le Martyre de St-Denis. (Musée du Louvre).	82
Retable des Sept-Sacrements. (Musée d'Anvers)	84
Portraits de Lionel d'Este. (Collection Morelli Bergame. Collection E. Speyer, Londres).	98
La Mise au Tombeau (Musée des Offices, Florence). La Sainte Trinité (Eglise San Allessandro, Bergame)	103
Marche Triomphale. (Galerie du Marquis de Dreux-Brezé)	109
Les Navires (Galerie du Marquis de Dreux-Brezé).	110
Les Vices et Vertus. Musée des arts décoratifs. Paris	111
Miniatures (Collection Rosset, Lyon).	125
La dernière Cène. La Soperga	132
Sainte Catherine. Académie Royale. Venise	140
Portraits de Donateurs (Musée des Offices, Florence)	142
La Femme de Thomas Portinari (Musée des Offices, Florence)	143
Le Christ en Croix (Académie de Venise)	145
Le mariage mystique de St ^e Catherine, (Académie Royale Venise)	145
La Passion (Galerie Royale, Turin)	147
Tombeau de Marguerite d'Autriche. (Eglise de Brou).	154
Détails du retable des sept joies de Marie. (Eglise de Brou).	158
Stalles du chœur. (Eglise de Brou).	160

Madone avec l'Enfant (Galerie Brignole Sale, Gênes)	169	Portrait de Nicolas Triest (Collection F. Chapman, Twickenham).	
Le Christ en Croix (Pallazo Blanco, Gênes).	170	L'Annonciation (Collection G. de Somzée, Bruxelles)	
L'Annonciation (Musée Poldi, Milan).	171	Portrait de Marguerite d'Autriche (Collection Lucas Moreno, Paris)	
La Vierge avec l'Enfant (Pinacothèque Royale, Bologne).	175	Portrait de Famille (Collection Lucas Moreno, Paris).	
La Mort de la Vierge (Cathédrale de Reims).			

DESSINS DANS LE TEXTE.

	PAGES		PAGES
Cartouche du Livre d'Heures du Séminaire de Bruges	2	La Vierge	50
Paysage à l'antique (Cabinet des Estampes, Bruxelles)	41	St-Pierre	52
		La Messe	115
		Le Banquet	117

ERRATA.

- P. 7, 1^r alinéa, l. 5: d'autres livres qui étaient... lire: d'autres livres étaient.
- P. 10, l. 5: leurs détails... lire: leurs détails.
- P. 11, 2^e alinéa, l. 6: supprimer la virgule après: comptes communaux.
- P. 11, ajouter à la fin de ce même alinéa: que les acteurs d'aujourd'hui.
- P. 12, ajouter entre la p. 12 et la p. 13: étaient plus importants qu'on ne voudrait le croire. Et ce n'étaient pas des ouvriers-
- P. 15, fin de la note, lire: fascicule IV.
- P. 20, milieu de la page: piété, lire: pitié.



ASSOCIATION POUR LA PUBLICATION DES
MONUMENTS DE L'ART FLAMAND
FONDÉE EN SOUVENIR DE L'EXPOSITION DES PRIMITIFS
FLAMANDS ET D'ART ANCIEN DE 1902, A BRUGES.

DÉDIÉ

A

SA MAJESTÉ LE ROI DES BELGES

LES ARTS ANCIENS DE FLANDRE

PUBLICATION PÉRIODIQUE

HONORÉE DES SOUSCRIPTIONS DES GOUVERNEMENTS BELGE, FRANÇAIS ET ALLEMAND

SOUS LA DIRECTION

DE

CAMILLE TULPINCK

PRÉSIDENT DE L'ASSOCIATION

COMITÉ DE PATRONAGE.

Belgique. MM. A. BEERNAERT, *Ministre d'Etat. Membre de l'Institut de France et de l'Académie royale de Belgique.*
 CARTON DE WIART, *Ministre de la Justice.*
 LE BARON RUZETTE, *Gouverneur-honoraire de la Flandre Occidentale. Membre de la Chambre des Représentants.*
 SA GRANDEUR Monseigneur WAFFELAERT, *Evêque de Bruges.*
 SON ALTESSE SÉRÉNISSIME Monseigneur LE DUC D'ARENBERG.
 LE DUC D'URSEL.
 E. SEVE, *Consul-Général honoraire de Belgique dans le Royaume Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande.*
 France. *Le Sous-Secrétaire d'Etat des Beaux-Arts.*
 E. AYNARD, *Député du Rhône, Membre de l'Institut.*
 G. BERGER, *Député de la Seine, Membre de l'Institut.*
 L. BONNAT, *Membre de l'Institut.*
 A. GIRAULT, *Membre de l'Institut.*
 Allemagne. SON EXCELLENCE SCHÜNE, *Directeur général honoraire des Musées Royaux.*

D^r CLEMEN, *Conservateur Provincial.*
 W. VON SEDLITZ, *Conseiller intime.*
 Hollande. D^r P. J. H. CUYPERS, *Membre de l'Institut.*
 CHEVALIER V. DE STUERS, *Membre de la 2^e Chambre des Etats-Généraux.*
 Autriche. SON ALTESSE SÉRÉNISSIME Monseigneur LE PRINCE JEAN II DE LIECHTENSTEIN.
 Angleterre. COMTE DE NORTHBROOK, G. C. S. I.
 LORD BALCARRES, M. P. F. S. A.
 Italie. SON EXCELLENCE PRINCE DORIA PAMPHILI.
 Portugal. RAMALHO ORTIGAO, *Membre de l'Académie des Beaux-Arts de Lisbonne et de l'Académie de S. Fernando de Madrid.*
 Espagne. SON EXCELLENCE LE COMTE DE LAS NAVAS.
 Brésil. VASCO ORTIGAO, *Président de la Commission directrice de la Bibliothèque Portugaise.*

HAUTS PROTECTEURS.

SON ALTESSE ROYALE Madame LA COMTESSE D^r FLANDRE.
 LE SÉNAT ET LA CHAMBRE DES REPRÉSENTANTS DE BELGIQUE.
 SON EMINENCE LE CARDINAL MERCIER, *Archevêque de Malines.*
 SA MAJESTÉ LE ROI DE SUÈDE.
 SA MAJESTÉ LE ROI ALPHONSE XIII D'ESPAGNE.
 SA MAJESTÉ LE ROI DE SAXE.
 SA MAJESTÉ LE ROI MANUEL DE PORTUGAL.
 SA MAJESTÉ LE ROI DE BULGARIE.
 SA MAJESTÉ LA REINE DOUAIRIÈRE D'ITALIE.
 SA MAJESTÉ LE ROI DE MONTÉNÈGRE.
 SON ALTESSE SÉRÉNISSIME LE PRINCE DE MONACO.
 SON ALTESSE IMPÉRIALE ET ROYALE Monseigneur L'ARCHIDUC FRANZ-FERDINAND D'AUTRICHE.
 SON ALTESSE IMPÉRIALE Monseigneur LE GRAND-DUC WLADIMIR DE RUSSIE.
 SON ALTESSE IMPÉRIALE Monseigneur LE GRAND-DUC CONSTANTIN DE RUSSIE.
 SON ALTESSE IMPÉRIALE Madame LA GRANDE-DUCHESSE MARIE-ALEXANDROWNA DE RUSSIE.
 SON ALTESSE IMPÉRIALE ET ROYALE Monseigneur LE PRINCE EITEL-FRÉDÉRIC DE PRUSSE.

SON ALTESSE IMPÉRIALE ET ROYALE Madame L'ARCHIDUCHESSE ISABELLE D'AUTRICHE.
 SON ALTESSE IMPÉRIALE ET ROYALE Madame LA PRINCESSE DE TOUR ET Taxis.
 SON EMINENCE LE CARDINAL RAMPOLLA DEL TINDARO.
 SON ALTESSE ROYALE Monseigneur LE PRINCE DE HOHENZOLLERN.
 SON ALTESSE ROYALE Monseigneur LE PRINCE CHARLES DE HOHENZOLLERN.
 SON ALTESSE ROYALE Monseigneur LE DUC D'ORLÉANS.
 SON ALTESSE ROYALE Madame LA DUCHESSE DE VENDÔME.
 SON ALTESSE Monseigneur LE PRINCE EDOUARD DE ANHALT.
 SON ALTESSE SÉRÉNISSIME LE PRINCE DE RADOLIN.
 SON ALTESSE LE PRINCE THUN-HOHNSTEIN.
 SON ALTESSE SÉRÉNISSIME Monseigneur LE PRINCE ANTOINE D'ARENBERG.
 SON ALTESSE Monseigneur LE PRINCE DE LIGNE.
 Sa Grâce LE DUC DE DEVONSHIRE.
 SON EXCELLENCE LE PRINCE BARBERINI.
 LE PRINCE A. D'ARENBERG, *Membre de l'Institut.*
 L'ACADÉMIE IMPÉRIALE FRANZ-JOSEF, *des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts.*

MEMBRES CORRESPONDANTS.

MM. L'ABBÉ AD. GONDRI,
 E. DURAND-GRÉVILLE,

Autriche.
 France.

MM. E. JACOBSEN,
 L. TRAMOYERES BLASCO,

Danemark.
 Espagne.

COLLABORATEURS.

BELGIQUE.

MM. F. ALVIN, *Conservateur à la Bibliothèque royale,* Bruxelles.
 P. BERGMANS, *Bibliothécaire-adjoint à l'Université,* Gand.
 DOM URSMER BERLIÈRE, *Dir. de l'Institut histor. belge,* Rome.
 BRASSINE, *Bibliothécaire-adjoint à l'Université,* Liège.
 E. CLOSSON, *Cons.-adj. au Musée du Conservatoire Royal,* Bruxelles.
 J. COLENS, *Archiviste hon. de l'Etat,* Bruges.
 H. CONINX, Malines.
 CUVELIER, *Archiviste en chef du Royaume,* Bruxelles.
 C. DE FLOU, *Membre de l'Acad. Royale Flamande,* Bruges.
 V^{te} DE GHELLINCK VAERNEWYCK, Bruxelles.
 P. DE MONT, *Conservateur du Musée,* Anvers.
 E. DE PRELLE DE LA NIEPPE, *Cons. aux Musées Royaux,* Bruxelles.
 Comte TH. DE RENKSE, *Membre du Conseil héraldique,* Bilsen.
 J. DESTREE, *Membre de la Chambre des Représent.,* Bruxelles.
 J. DESTREE, *Conservateur aux Musées Royaux,* Bruxelles.
 F. DONNET, *Membre correspondant de la Commission Royale des Monuments,* Anvers.
 Chanoine DUCLOS, *Membre correspondant de la Commission Royale des Monuments,* Bruges.
 M^{me} P. FERRERA, Bruxelles.
 MM. FIERENS-GEVAERT, *Professeur à l'Université de Liège,* Bruxelles.
 GILLIODTS-VAN SEVEREN, *Archiviste de la Ville,* Bruges.
 A. GOFFIN, Bruxelles.
 GROSJEAN, *Bibliothécaire adjoint à la Bibliothèque Royale,* Gand.
 HULIN, *Professeur à l'Université,* Liège.
 D^r JORISSENNE, Bruxelles.
 LALOIRE, *Archiviste aux Archives génér. du Royaume,* Liège.
 M. LAURENT, *Professeur à l'Université de Liège,* Louvain.
 ABBÉ R. LEMAIRE, Bruxelles.
 G. MACOIR, *Attaché aux Musées Royaux,* Louvain.
 CHANOINE R. MAERE, *Professeur à l'Université,* Gand.
 MAETERLINCK, *Conservateur du Musée,* Namur.
 NIFFLE, Gand.
 H. PIRENNE, *Membre de l'Académie Royale de Belgique,* Mons.
 ABBÉ PUISSANT, Mousty.
 H. ROUSSEAU, *Conservateur-adj. aux Musées Royaux,* Bruxelles.
 DES MAREZ, *Archiviste de la Ville,* Tournai.
 E. SOIL, *Membre corresp. de la Commission Royale des Monuments,* Bruxelles.
 L. SOLVAY, *Membre de l'Acad. Royale de Belgique,* Malines.
 POUPPEYR.

MM. SIBENALER, *Membre correspondant de la Commission Royale des Monuments,* Arlon.
 Chanoine A. THIÉRY, *Prof. à l'Université,* Louvain.
 R. VAN BASTELAER, *Conserv. du Cabinet des Estampes à la Bibliothèque Royale,* Bruxelles.
 R^d Père VAN DEN GHRYN, *Conservateur en chef de la Bibliothèque Royale,* Gand.
 Chanoine VAN DEN GHEYN, *Membre correspondant de la Commission Royale des Monuments,* Gand.
 V. VAN DER HAEGHEN, *Archiviste de la Ville,* Gand.
 VAN LOO, *Membre correspondant de la Commission Royale des Monuments,* Belœil.
 VAN RUMBEKE, *Membre corresp. de la Commission Royale des Monuments,* Bruges.
 A. DE CEULENEER, *Professeur à l'Université,* Gand.
 VERMEYLEN, *Professeur à l'Université,* Bruxelles.
 SANDER PIERRON, Bruxelles.
 J. NÈVE, Gand.
 Q. VAN PUYVELDE, *Professeur à l'Université.*

ÉTATS-UNIS.

D^r W. VALENTINER, *Directeur du Musée Métropolitain, New-York.*

FRANCE.

A. ALEXANDRE, Paris.
 C. BENOIT, *Conservateur au Musée du Louvre,* Lille.
 P. BENOIT, *Professeur d'histoire de l'Art à l'Université,* Lyon.
 E. BERTHEUX, *Chargé de cours d'Histoire de l'Art à l'Université,* Paris.
 A. BLANCHET, *Bibliothécaire honoraire de la Bibliothèque Nationale,* Valenciennes.
 M. BEAUCHOND, Paris.
 BOINET, *Attaché à la Bibliothèque St^e Geneviève,* Dijon.
 CHABEUR, Rouen.
 G. LE BRÉTON, *Membre correspondant de l'Institut,* Paris.
 E. BRICON, Paris.
 CLOUZOT, Paris.
 C. DE MANDACH, Paris.
 C. DE SAINTE-CROIX, Paris.
 E. SARRADIN, Paris.
 G. LAFOND, *Conservateur du Musée,* Pau.
 C. GRONKOWSKI, *Attaché au Palais des Beaux-Arts,* Paris.
 P. ALFASSA, Paris.

FUNCK-BRENTANO, *Chef de section à la Bibliothèque de l'Arsenal*, Paris.
 L. DE FARCY, Angers.
 L. DE FOURCAUD, *Memb. du Conseil Sup. des Beaux-Arts*, Paris.
 COMTE DE LOISNE, "
 H. DE LA TOUR, *Conservateur-adjoint au Dépôt des Médailles et Antiques de la Bibliothèque Nationale*, "
 A. GERMAIN, "
 F. DE MÉLY, Paris.
 P. DISSARD, *Conservateur des Musées*, Lyon.
 C. DREYFUS, *Conservateur au Musée du Louvre*, Paris.
 P. DUBOIS, Amiens.
 DURAND-GRÉVILLE, *Historien d'Art*, Paris.
 Comte P. DURRIEU, *Cons. honor. du Musée du Louvre*, "
 C. ENLART, *Conservateur du Musée du Trocadéro*, "
 J. GIRAUD, *Conservateur des Musées archéologiques*, Lyon.
 L. GONSE, *Membre du Conseil supérieur des Beaux-Arts*, Paris.
 GOSSART, *Secrétaire de l'Institut de l'histoire de l'Art*, Lille.
 J. GUIFFREY, *Conservateur-adjoint au Musée du Louvre*, Paris.
 Comte F. DE VILLENOISY, "
 L. DIMIER, "
 A. HALLAYS, "
 GAUCHERY, *Architecte*, Vierzon.
 H. HAVARD, *Inspecteur des Beaux-Arts*, Paris.
 R. HÉNARD, *Attaché au Musée du Palais de Beaux-Arts*, Paris.
 M. HÉNAULT, *Archiviste de la ville*, Valenciennes.
 L. HOURTICQ, Paris.
 KLEINCLAUSZ, *Professeur à l'Université*, Lyon.
 R. KÖCHLIN, *Conservateur au Musée du Louvre*, Paris.
 G. LAFENESTRE, *Directeur hon. des Musées du Louvre, Membre de l'Institut*, "
 H. LAPAUZE, *Conservateur du Palais des Beaux-Arts*, "
 P. LEMOISNE, *Archiviste-paléographe*, "
 H. LEMMONIER, *Prof. d'histoire de l'Art à la Sorbonne*, "
 P. LEPRIEUR, *Directeur des Musées du Louvre*, "
 E. MALE, "
 C. MAUCLAIR, "
 H. MARCEL, *Adm. Général de la Bibliothèque Nationale*, "
 A. MARGUILLIER, "
 J. MARQUET DE VASSELLOT, *Attaché au Musée du Louvre*, "
 H. MARTIN, *Administrateur de l'Arsenal*, "
 MARQUIS DE LA MAZELIÈRE, "
 J. MESNIL, Colombes.
 A. MICHEL, *Conservateur au Musée du Louvre*, Paris.
 ROGER MILÈS, "
 Abbé REQUIN, Avignon.
 M. REYMOND, *Membre correspondant de l'Académie des Beaux-Arts de Florence*, Grenoble.
 THIÉBAULT-SISSON, Paris.
 M. POËTE, *Conserv. adj. à la Bibliothèque de la Ville*, "
 H. POTEZ, Douai.
 P. VITRY, *Conservateur au Musée du Louvre*, Paris.

ALLEMAGNE.

Baron DE BODENHAUSEN, Heidelberg.
 Dr C. BUCHWALD, *Bibliothécaire du Musée*, Breslau.
 Dr P^{seur} CLEMEN, *Conservateur provincial*, Bonn.
 Dr W. COHEN, "
 Dr DEHIO, *Professeur à l'Université*, Strasbourg.
 Dr E. FIRMENICH-RICHARTZ, *Prof. à l'Univers. Royale*, Bonn.
 Dr M. FRIEDLANDER, *Direct. des Musées Royaux*, Berlin.
 Dr A. GOLDSCHMIDT, "
 Dr P. HARTMANN, Bonn.
 Dr A. HASELOFF, *Professeur à l'Université Royale*, Berlin.
 Dr P. HEILAND, Postdam.
 Dr P. JOSEPH, Berlin.
 Dr C. JUSTI, *Conseiller intime, Profes. à l'Université*, Bonn.
 W. KULPE, *Conseiller intime*, Dessau.
 Dr P^{seur} M. ROZENBERG, Carlsruhe.
 Dr P. SCHUBRING, *Professeur à l'Académie Royale*, Berlin.
 Dr OTTO SEECK, Greifswald.
 Dr R. STETTINER, *Directeur du Musée*, Hambourg.
 Dr W. VÖGE, Hanovre.
 Dr K. VOLL, *Conservateur à la Pinacothèque*, Munich.
 Dr P^{seur} WEISZACKER, *Directeur de l'Institut Städel*, Francfort.
 Dr P. WARBURG, Hambourg.

HOLLANDE.

Dr P. J. H. CUYPERS, *Architecte des Musées, Membre de l'Institut de France*, Amsterdam.
 J. T. CUYPERS, *Architecte*, "
 Chevalier V. DE STUERS, *Membre de la 2^e Chambre*, La Haye.
 FRÉDÉRIKS, *Architecte du Gouvernement*, La Haye.
 L. HEZENMANS, *Architecte*, Bois-le-Duc.
 F. A. HÖFER, *Archiviste*, Hattem.
 Dr HOFSTEDE DE GROOT, *Secrétaire de la Commission des Monuments*, La Haye.
 J. KALF, La Haye.
 Dr W. MARTIN, *Direct. du Musée Royal Mauritshuis*, La Haye.
 A. MULDER, *Architecte du Gouvernement*, "
 Dr J. C. OVERVOORDE, *Archiviste de la ville*, Leyde.
 C. H. PETERS, *Architecte du Gouvernement*, La Haye.
 Dr A. PIT, *Directeur du Musée Royal*, "
 A. PLASSCHAERT, "
 SCHMIDT-DEGENEER, *Directeur du Musée Boymans*, Rotterdam.
 W. STEENHOFF, *Directeur-adjoint au Musée Royal*, Amsterdam.
 J. STUYT, *Architecte*, "
 R. VAN DE PAVERT, *Architecte*, Amsterdam.
 Dr W. VOGELANG, *Professeur à l'Université*, Utrecht.

E. VON SAHER, *Direct. du Musée des Arts décoratifs*, Haarlem.
 J. WEWE, *Architecte*, Nimègue.
 Dr J. VETH, Amsterdam.
 Dr A. MULLER, *Archiviste*, Utrecht.

AUTRICHE-HONGRIE.

MM. Pr Dr DVORAK, Vienne.
 Dr R. BEER, *Cons. de la Bibliothèque Impériale*, Vienne.
 F. BOROVSKY, *Cons. du Musée des Arts Industriels*, Prague.
 Dr Prof. C. CHYTIL, *Directeur du Musée des Arts Industriels*, "
 Dr CSAKI, *Cons. du B^{on} Bruckenthal's Museum*, Hermanstadt.
 Dr G. GLUCK, Vienne.
 Dr F. HARLAS, *Adjoint du Musée de la Ville*, Prague.
 J. HLAVKA, *Près. de l'Académie Impériale François-Joseph, des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts*, Prague.
 Dr H. MODERN, Vienne.
 Dr VON FRIMMEL, "
 Dr S. MELLER, *Conservateur au Musée*, Buda-Pesth.
 Dr J. PEIGE, *Adjoint des archives de la Ville*, Prague.
 Dr A. PODLAKA, *Chanoine du Chapitre*, "
 M^{me} R. PYRSOVA, "
 MM. Pr. H. SCHWAIGER, *Doyen de l'Académie des Beaux-Arts*, "
 SOKOLOWSKI, *Conseiller aulique*, Cracovie.
 Dr SZYMONOWICZ, *Professeur à l'Université*, Lemberg.
 Dr G. DE TEREY, *Dir. cons. de la Gal. nat. et du Cab. des Estampes*, Buda-Pesth.
 Dr A. WURZBACH, Vienne.

ANGLETERRE.

M^{me} E. STRONG, Londres.
 MM. O. BARRON, F. S. A., Londres.
 M. CONWAY, Londres.
 HERBERT COOK, M. A. F. S. A., Richmond.
 LIONEL CUST, M. A. M. V. O. F. S. A., *Director of the National Portrait Gallery*, Londres.
 A. GILBERT, M. V. O. R. A. D. C. L., Bruges.
 Rev. E. GELDART, Felday.
 L. LINDSAY, F. S. A., *Director of the New Gallery*, Londres.
 MACLAGAN, *Victoria and Albert Museum*, Londres.
 S. MONTAGU PEARTREE, Londres.
 CLAUDE, PHILLIPS, B. A., "
 A. G. TEMPLE, F. S. A., *Director of the Guildhall Gallery*, "
 W. ARMSTRONG, *Conserv. of the National Gallery*, Dublin.

GRAND-DUCHÉ DE LUXEMBOURG.

ARENDET, *Architecte honoraire du Gouvernement*, Luxembourg.
 R^d Père BEISSEL, S. J., "

DANEMARK.

F. BECKETT, *Conservateur aux Musées*, Copenhague.
 E. JACOBSEN, "
 MADSEN, *Conservateur du Musée*, "

ITALIE.

F. BRICARELLI, Rome.
 CARTA, *Bibliothécaire de l'Université*, Turin.
 CONTI, *Directeur de la Pinacothèque*, Naples.
 Commandeur RICCI, *Directeur des Beaux-Arts*, Rome.
 Mgr Comm. A. DI MARZO, *Recteur de la Bibliothèque*, Palerme.
 LUZIO LUZI, *Conservateur à la Pinacothèque*, Naples.
 PELEO BACCI, *Inspecteur des Monuments*, Pistoia.
 B. SUPINO, *Directeur des Musées Nationaux*, Florence.
 Comm. A. VENTURI, *Directeur de la Galerie Nationale, Prof. à l'Université, Membre de l'Institut de France*, Rome.

ESPAGNE.

R. BALZA DE LA VEGA, Madrid.
 CASSELAS, Barcelone.
 P. BOSCH, Madrid.
 J. FLORIT Y ARIZCUN, *Conservat. de l'Armeria Real*, "
 E. TORMO, *Professeur à l'Université*, "
 J. GESTOSO, *Vice-Président de la Commission des Monuments historiques*, Séville.
 PAZ Y MELIA, *Bibliothéc. à la Bibliothèque Royale*, Madrid.
 JOSÉ RAMON MELIDA, *Directeur du Musée des Reproductions*, Madrid.
 S. SAMPERE Y MIQUEL, Barcelone.
 L. TRAMOYERES BLASCO, *Conservateur du Musée*, Valence.
 UTRILLO, Barcelone.
 J. VILLEGAS, *Dir. du Musée nat. de peinture et sculpture*, Madrid.
 L. VINIEGRA, *Directeur-adjoint du Prado*, "
 A. MENDEZ CASAL, Monforte.
 J. GARNELO Y ALDA, *Prof. à l'Académie S. Fernando*, Madrid.
 R. DOMENECH, *Profess. à l'Académie S. Fernando*, Madrid.

PORTUGAL.

JOAQUIM DE VASCONCELLOS, Porto.
 G. PEREIRA, *Conservateur des Archives et de la Bibliothèque Nationale*, Lisbonne.

RUSSIE.

A. NEOUSTROIEFF, *Cons. en chef de l'Erm. Impérial*, S^t Petersburg.

SUISSE.

E. P. GANZ, *Conservateur du Musée*, Bâle.

SUEDE.

Dr J. ROOSVAL, *Professeur à l'Université*, Upsala.

TOME VI — FASCICULE I

SOMMAIRE

TEXTE : Signatures de Primitifs. Le livre d'Heures du Séminaire de Bruges et l'Architecte Louis van Boghem.
La forme Rubénienne.
La genèse des beaux Christs.
Notes sur les Van Eyck.
La gravure et les estampes à l'Exposition de l'art au XVIII^{ième} siècle. (fin)
Le style dans la décoration picturale murale.

PLANCHES. Retable de la Vierge.

Hors texte: Miniatures du livre d'Heures du Séminaire.

» » » » » » » »

Le tour de la Cathédrale de Chartres.

Retable.

Détails du retable de St-Denis.

Le tombeau de Marguerite de Bourbon.

Le bain de Diane

Sujet mythologique.

Dans le texte: Cartouche du livre d'Heures du Séminaire.

Paysage à l'antique. Cabinet des Estampes.

La Vierge.

St Pierre.

F. de Mély.

Sander Pierron.

F. O'Colley.

E. Durand-Gréville.

R. Van Bastelaer.

C. Tulpinck.

Eglise de Brou.

Bruges.

»

»

Chartres.

Eglise St. Denis. Liège.

» » » » »

Eglise de Brou.

Collection Schubart-Czermak. Munich.

Collection Dr A. Stern Vienne.

Bruges.

Bruxelles.

Collégiale de Tongres.

Cathédrale de Bruges.

La pagination des planches sera indiquée à la table des matières. — Tous droits de traduction et de reproduction réservés

La publication format in-folio contient 40 planches en phototypie hors texte, 200 pages de texte orné de dessins. Elle paraît annuellement en quatre fascicules. Les abonnements ne sont reçus que pour l'année complète. Les résiliations d'abonnement doivent se faire au reçu du 4^{me} fascicule annuel. Les fascicules ne se vendent pas séparément.

PRIX DE L'ABONNEMENT : PAR AN.

ÉDITION ORDINAIRE,

Belgique Fr^s 52.00. — Étranger Fr^s 55.00.

ÉDITION DE LUXE, Belgique et Étranger Fr^s 100.00.

Exemplaire numéroté et signé, portefeuille en parchemin, impression sur papier de forme, planches hors texte montées sur carton spécial.

Les souscripteurs à l'édition de luxe acquièrent le titre de Protecteurs de l'Association ; leur nom sera inséré dans la publication, et leur exemplaire portera la mention : Exemplaire imprimé pour M^{.....} Membre Protecteur.

LES AMIS DE BRUGES

“ SOCIÉTÉ COOPÉRATIVE ”

La Société a notamment pour objet social, l'achat d'immeubles ou d'objets mobiliers de caractère artistique, en vue de maintenir et d'augmenter, par leur conservation, l'attrait que présente la ville. (Extrait des Statuts).

PRIX DE L'ACTION : 25 FRANCS

(REVENU VARIABLE)

Siège social : 1, Rue Wallone.

VLAENDEREN

DEN LEEUW



ASSOCIATION POUR LA PUBLICATION DES
MONUMENTS DE L'ART FLAMAND
FONDÉE EN SOUVENIR DE L'EXPOSITION DES PRIMITIFS
FLAMANDS ET D'ART ANCIEN DE 1902, A BRUGES.

DÉDIÉ

A

SA MAJESTÉ LE ROI DES BELGES

LES ARTS ANCIENS DE FLANDRE

PUBLICATION PÉRIODIQUE

HONORÉE DES SOUSCRIPTIONS DES GOUVERNEMENTS BELGE, FRANÇAIS ET ALLEMAND

SOUS LA DIRECTION

DE

CAMILLE TULPINCK

PRÉSIDENT DE L'ASSOCIATION

SIÈGE DE L'ASSOCIATION : 1, RUE WALLONE, BRUGES.

Digitized by

Google

Original from
CORNELL UNIVERSITY

Belgique. MM. A. BEERNAERT, *Ministre d'Etat. Membre de l'Institut de France et de l'Académie royale de Belgique.*
 CARTON DE WIART, *Ministre de la Justice.*
 LE BARON RUZETTE, *Gouverneur-honoraire de la Flandre Occidentale. Sénateur.*
 SA GRANDEUR Monseigneur WAFFELAERT, *Evêque de Bruges.*
 SON ALTESSE SÉRÉNISSE Monseigneur LE DUC D'ARENBERG.
 LE DUC D'URSEL.
 E. SÈVE, *Consul-Général honoraire de Belgique dans le Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande.*
 France. *Le Sous-Secrétaire d'Etat des Beaux-Arts.*
 E. AYNARD, *Député du Rhône, Membre de l'Institut.*
 G. BERGER, *Député de la Seine, Membre de l'Institut.*
 L. BONNAT, *Membre de l'Institut.*
 A. GIRAULT, *Membre de l'Institut.*
 Allemagne. SON EXCELLENCE SCHÜNE, *Directeur général honoraire des Musées Royaux.*

D^r CLEMEN,
 W. VON SEDLITZ, *Conseiller intime.*
 Hollande. D^r P. J. H. CUYPERS, *Membre de l'Institut.*
 CHEVALIER V. DE STUERS, *Membre de la 2^e Chambre des Etats-Généraux.*
 Autriche. SON ALTESSE SÉRÉNISSE Monseigneur LE PRINCE JEAN II DE LIECHTENSTEIN.
 Angleterre. COMTE DE NORTHBROOK, *G. C. S. I.*
 LORD BALCARRES, *M. P. F. S. A.*
 Italie. SON EXCELLENCE PRINCE DORIA PAMPHILI.
 Portugal. RAMALHO ORTIGAO,
 Espagne. SON EXCELLENCE LE COMTE DE LAS NAVAS.
 Brésil. VASCO ORTIGAO, *Président de la Commission directrice de la Bibliothèque Portugaise.*

HAUTS PROTECTEURS.

SON ALTESSE ROYALE Madame LA COMTESSE DE FLANDRE.
 LE SÉNAT ET LA CHAMBRE DES REPRÉSENTANTS DE BELGIQUE.
 SON ÉMINENCE LE CARDINAL MERCIER, *Archevêque de Malines.*
 SA MAJESTÉ LE ROI DE SUÈDE.
 SA MAJESTÉ LE ROI ALPHONSE XIII D'ESPAGNE.
 SA MAJESTÉ LE ROI DE SAXE.
 SA MAJESTÉ LE ROI MANUEL DE PORTUGAL.
 SA MAJESTÉ LE ROI DE BULGARIE.
 SA MAJESTÉ LA REINE DOUAIRIÈRE D'ITALIE.
 SA MAJESTÉ LE ROI DE MONTÉNÈGRE.
 SON ALTESSE SÉRÉNISSE LE PRINCE DE MONACO.
 SON ALTESSE IMPÉRIALE ET ROYALE Monseigneur L'ARCHIDUC FRANZ-FERDINAND D'AUTRICHE.
 SON ALTESSE IMPÉRIALE Monseigneur LE GRAND-DUC WLADIMIR DE RUSSIE.
 SON ALTESSE IMPÉRIALE Monseigneur LE GRAND-DUC CONSTANTIN DE RUSSIE.
 SON ALTESSE IMPÉRIALE Madame LA GRANDE-DUCHESSE MARIE-ALEXANDROWNA DE RUSSIE.
 SON ALTESSE IMPÉRIALE ET ROYALE Monseigneur LE PRINCE EITEL-FRÉDÉRIC DE PRUSSE.

SON ALTESSE IMPÉRIALE ET ROYALE Madame L'ARCHIDUCHESSE ISABELLE D'AUTRICHE.
 SON ALTESSE IMPÉRIALE ET ROYALE Madame LA PRINCESSE DE TOUR ET Taxis.
 SON ÉMINENCE LE CARDINAL RAMPOLLA DEL TINDARO.
 SON ALTESSE ROYALE Monseigneur LE PRINCE DE HOHENZOLLERN.
 SON ALTESSE ROYALE Monseigneur LE PRINCE CHARLES DE HOHENZOLLERN.
 SON ALTESSE ROYALE Monseigneur LE DUC D'ORLÉANS.
 SON ALTESSE ROYALE Madame LA DUCHESSE DE VENDÔME.
 SON ALTESSE Monseigneur LE PRINCE EDOUARD DE ANHALT.
 SON ALTESSE SÉRÉNISSE LE PRINCE DE RADOLIN.
 SON ALTESSE LE PRINCE THUN-HOHNSTEIN.
 SON ALTESSE SÉRÉNISSE Monseigneur LE PRINCE ANTOINE D'ARENBERG.
 SON ALTESSE Monseigneur LE PRINCE DE LIGNE.
 Sa Grâce LE DUC DE DEVONSHIRE.
 SON EXCELLENCE LE PRINCE BARBERINI.
 LE PRINCE A. D'ARENBERG, *Membre de l'Institut.*
 L'ACADÉMIE IMPÉRIALE FRANS-JOSEF, *des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts.*
 S. A. S. M^{se} LE PRINCE DE CROY SOLRE.
 S. E. TH. MARBURG.

MEMBRES CORRESPONDANTS.

MM. L'ABBÉ AD. GONDRI,
 E. DURAND-GRÉVILLE,

Autriche.
 France.

MM. E. JACOBSEN,
 L. TRAMOYERES BLASCO,

Danemark.
 Espagne.

COLLABORATEURS.

BELGIQUE.

MM. F. ALVIN, *Conservateur à la Bibliothèque royale,* Bruxelles.
 P. BERGMANS, *Bibliothécaire-adjoint à l'Université,* Gand.
 DOM URSMER BERLIÈRE, *Conservateur en chef de la Bibliothèque Royale Bruxelles.* Bruxelles.
 BRASSINE, *Bibliothécaire-adjoint à l'Université,* Liège.
 E. CLOSSON, *Cons.-adj. au Musée du Conservatoire Royal,* Bruxelles.
 J. COLENS, *Archiviste hon. de l'Etat,* Bruges.
 H. CONINX, Malines.
 CUVELIER, *Archiviste en chef du Royaume,* Bruxelles.
 C. DE FLOU, *Membre de l'Acad. Royale Flamande,* Bruges.
 V^{te} DE GHELLINCK VAERNEWYCK, Bruxelles.
 P. DE MONT, *Conservateur du Musée,* Anvers.
 E. DE PRELLE DE LA NIEPPE, *Cons. aux Musées Royaux,* Bruxelles.
 Comte TH. DE RENESSE, *Membre du Conseil héraldique,* Bilsen.
 J. DESTREE, *Membre de la Chambre des Représent.,* Bruxelles.
 J. DESTREE, *Conservateur aux Musées Royaux,* "
 F. DONNET, *Membre correspondant de la Commission Royale des Monuments,* Anvers.
 Chanoine DUCLOS, *Membre correspondant de la Commission Royale des Monuments,* Bruges.
 M^{me} P. ERRERA, Bruxelles.
 MM. FIERENS-GEVAERT, *Professeur à l'Université de Liège,* "
 GILLIODTS-VAN SEVEREN, *Archiviste de la Ville,* Bruges.
 A. GOFFIN, Bruxelles.
 GROSJEAN, *Bibliothécaire adjoint à la Bibliothèque Royale,* "
 HULIN, *Professeur à l'Université,* Gand.
 D^r JORISSENNE, Liège.
 LALOIRE, *Archiviste aux Archives génér. du Royaume,* Bruxelles.
 M. LAURENT, *Professeur à l'Université de Liège,* Liège.
 ABBÉ R. LEMAIRE, Louvain.
 G. MACOIR, *Attaché aux Musées Royaux,* Bruxelles.
 CHANOINE R. MAERE, *Professeur à l'Université,* Louvain.
 MAETERLINCK, *Conservateur du Musée,* Gand.
 NIFFLÉ, Namur.
 H. PIRENNE, *Membre de l'Académie Royale de Belgique,* Gand.
 ABBÉ PUISSANT, Mons.
 H. ROUSSEAU, *Conservateur-adj. aux Musées Royaux,* Mousty.
 DES MAREZ, *Archiviste de la Ville,* Bruxelles.
 E. SOIL, *Membre corresp. de la Commission Royale des Monuments,* Tournai.
 L. SOLVAY, *Membre de l'Acad. Royale de Belgique,* Bruxelles.
 POUPEYE, Malines.
 SIBENALER, *Membre correspondant de la Commission Royale des Monuments,* Arlon.

MM. Chanoine A. THIÉRY, *Prof. à l'Université,* Louvain.
 R. VAN BASTELAER, *Conserv. du Cabinet des Estampes à la Bibliothèque Royale,* Bruxelles.
 R^{re} Père VAN DEN GHEYN, *Conservateur en chef de la Bibliothèque Royale,* "
 Chanoine VAN DEN GHEYN, *Membre correspondant de la Commission Royale des Monuments,* Gand.
 V. VAN DER HAEGHEN, *Archiviste de la Ville,* "
 VAN LOO, *Membre correspondant de la Commission Royale des Monuments,* Belœil.
 VAN RUMBEKE, *Membre corresp. de la Commission Royale des Monuments,* Bruges.
 A. DE CEULENEER, *Professeur à l'Université,* Gand.
 VERMEYLEN, *Professeur à l'Université,* Bruxelles.
 SANDER PIERRON, "
 J. NÈVE, "
 L. VAN PUYVELDE, *Professeur à l'Université,* Gand.
 P. BEAUTIER, Bruxelles.
 ABBÉ P. LIEBAERT, Rome.
 F. O'COLLEY, Liège.

ÉTATS-UNIS.

D^r W. VALENTINER, *Directeur du Musée Métropolitain, New-York.*
 FRANCE.

A. ALEXANDRE, Paris.
 C. BENOIT, *Conservateur au Musée du Louvre,* "
 P. BENOIT, *Professeur d'histoire de l'Art à l'Université,* Lille.
 E. BERTEAUX, *Chargé de cours d'Histoire de l'Art à l'Université,* Lyon.
 A. BLANCHET, *Bibliothécaire honoraire de la Bibliothèque Nationale,* Paris.
 M. BEAUCHOND, Valenciennes.
 BOINET, *Attaché à la Bibliothèque S^{te} Geneviève,* Paris.
 CHABEUF, Dijon.
 G. LE BRETON, Rouen.
 E. BRICON, Paris.
 CLOUZOT, "
 C. DE MANDACH, "
 C. DE SAINTE-CROIX, "
 E. SARRADIN, "
 G. LAFOND, *Conservateur du Musée,* Pau.
 C. GRONKOWSKI, Paris.
 P. ALFASSA, "
 FUNCK-BRENTANO, *Chef de section à la Bibliothèque de l'Arsenal,* Paris.
 L. DE FAREY, Angers.
 L. DE FOURCAUD, *Memb. du Conseil Sup. des Beaux-Arts,* Paris.

A. COMTE DE LOISNE,
H. DE LA TOUR, *Conservateur-adjoint au Dépôt des Médailles et Antiques de la Bibliothèque Nationale,*
A. GERMAIN,
F. DE MÉLY,
P. DISSARD, *Conservateur des Musées,*
C. DREYFUS, *Conservateur au Musée du Louvre,*
P. DUBOIS,
DURAND-GRÉVILLE, *Historien d'Art,*
Comte P. DURRIEU, *Cons. honor. du Musée du Louvre,*
C. ENLART, *Conservateur du Musée du Trocadéro,*
J. GIRAUD, *Conservateur des Musées archéologiques,*
L. GONSE, *Membre du Conseil supérieur des Beaux-Arts,*
GOSSART, *Secrétaire de l'Institut de l'histoire de l'Art,*
J. GUIFFREY, *Conservateur-adjoint au Musée du Louvre,*
Comte F. DE VILLENOISY,
L. DIMIER,
A. HALLAYS,
GAUCHERY, *Architecte,*
H. HAVARD, *Inspecteur des Beaux-Arts,*
R. HÉNARD, *Attaché au Musée du Palais de Beaux-Arts,*
M. HÉNAULT, *Archiviste de la ville,*
L. HOURTICQ,
KLEINCLAUSZ, *Professeur à l'Université,*
R. KÖEHLIN, *Conservateur au Musée du Louvre,*
G. LAFENESTRE, *Directeur hon. des Musées du Louvre, Membre de l'Institut,*
H. LAPAUZE, *Conservateur du Palais des Beaux-Arts,*
P. LEMOISNE, *Archiviste-paléographe,*
H. LEMMONIER, *Prof. d'histoire de l'Art à la Sorbonne,*
P. LÉPRIEUR, *Directeur des Musées du Louvre,*
E. MALE,
C. MAUCLAIR,
H. MARCEL, *Adm. Général de la Bibliothèque Nationale,*
A. MARGUILLIER,
J. MARQUET DE VASSELLOT, *Attaché au Musée du Louvre,*
H. MARTIN, *Administrateur de l'Arsenal,*
MARQUIS DE LA MAZELIÈRE,
J. MESNIL,
A. MICHEL, *Conservateur au Musée du Louvre,*
ROGER MILÈS,
Abbé REQUIN,
M. REYMOND, *Membre correspondant de l'Académie des Beaux-Arts de Florence,*
THIÉBAULT-SISSON,
M. POÈTE, *Conserv. adj. à la Bibliothèque de la Ville,*
H. POTEZ,
P. VITRY, *Conservateur au Musée du Louvre,*
L. ROSENTHAL *Prof. au Lycée Louis le Grand.*

ALLEMAGNE.

Baron DE BODENHAUSEN,
D^r C. BUCHWALD, *Bibliothécaire du Musée,*
D^r P^{our} CLEMEN, *Conservateur provincial,*
D^r W. COHEN,
D^r DEHIO, *Professeur à l'Université,*
D^r E. FIRMENICH-RICHARTZ, *Prof. à l'Univers. Royale,*
D^r M. FRIEDLANDER, *Direct. des Musées Royaux,*
D^r A. GOLDSCHMIDT,
D^r P. HARTMANN,
D^r A. HASELOFF, *Professeur à l'Université Royale,*
D^r P. HEILAND,
D^r P. JOSEPH,
D^r C. JUSTI, *Conseiller intime, Profes. à l'Université,*
W. KULPE, *Conseiller intime,*
D^r P^{our} M. ROZENBERG,
D^r P. SCHUBRING, *Professeur à l'Académie Royale,*
D^r OTTO SEECK,
D^r R. STETTINER, *Directeur du Musée,*
D^r W. VÖGE,
D^r K. VOLL, *Conservateur à la Pinacothèque,*
D^r P^{our} WEISZACKER, *Directeur de l'Institut Stadel,*
D^r P. WARBURG,
H. THODE,
AL. DOREN,

NORVÈGE.

C. W. SCHNITLER,

HOLLANDE.

D^r P. J. H. CUYPERS, *Architecte des Musées, Membre de l'Institut de France,*
J. T. CUYPERS, *Architecte,*
Chevalier V. DE STUERS, *Membre de la 2^e Chambre,*
FRÉDÉRIKS, *Architecte du Gouvernement,*
L. HEZENMANS, *Architecte,*
F. A. HÖFER, *Archiviste,*
D^r HOFSTEDE DE GROOT, *Secrétaire de la Commission des Monuments,*
J. KALF,
D^r W. MARTIN, *Direct. du Musée Royal Mauritshuis,*
A. MULDER, *Architecte du Gouvernement,*
D^r J. C. OVERVOORDE, *Archiviste de la ville,*
C. H. PETERS, *Architecte du Gouvernement,*
D^r A. PIT, *Directeur du Musée Royal,*
A. PLASSCHAERT,
SCHMIDT-DEGENER, *Directeur du Musée Boymans,*
W. STEENHOFF, *Directeur-adjoint au Musée Royal,*
J. STUYT, *Architecte,*
R. VAN DE PAVERT, *Architecte,*
D^r W. VOGELSANG, *Professeur à l'Université,*

MM. E. VON SAHER, *Direct. du Musée des Arts décoratifs,*
J. WEWE, *Architecte,*
D^r J. VETH,
D^r A. MULLER, *Archiviste,*

AUTRICHE-HONGRIE.

P^r D^r DVORAK,
D^r R. BEER, *Cons. de la Bibliothèque Impériale,*
F. BOROVSKY, *Cons. du Musée des Arts Industriels,*
D^r Prof. C. CHYTIL, *Directeur du Musée des Arts Industriels,*
D^r CSAKI, *Cons. du B^{on} Bruckenthals Museum,*
D^r G. GLUCK,
D^r F. HARLAS, *Adjoint du Musée de la Ville,*
J. HLAVKA, *Prés. de l'Académie Impériale François-Joseph, des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts,*
D^r H. MODERN,
D^r VON FRIMMEL,
D^r S. MELLER, *Conservateur au Musée,*
D^r J. PEIGE, *Adjoint des archives de la Ville,*
D^r A. PODLAKA, *Chanoine du Chapitre,*
M^{me} R. PYRSOVA,
MM. Pr. H. SCHWAIGER, *Doyen de l'Académie des Beaux-Arts,*
SOKOLOWSKI, *Conseiller aulique,*
D^r SZYMONOWICZ, *Professeur à l'Université,*
D^r G. DE TEREY, *Dir. cons. de la Gal. nat. et du Cab. des Estampes,*
D^r A. WURZBACH,

ANGLETERRE.

M^{me} E. STRONG,
MM. O. BARRON, *F. S. A.,*
M. CONWAY,
HERBERT COOK, *M. A. F. S. A.,*
LIONEL CUST, *M. A. M. V. O. F. S. A., Director of the National Portrait Gallery,*
A. GILBERT, *M. V. O. R. A. D. C. L.,*
Rev. E. GELDART,
L. LINDSAY, *F. S. A., Director of the New Gallery,*
MACLAGAN, *Victoria and Albert Museum,*
S. MONTAGU PEARTREE,
CLAUDE, PHILLIPS, *B. A.,*
A. G. TEMPLE, *F. S. A., Director of the Guildhall Gallery*
W. ARMSTRONG, *Conserv. of the National Gallery,*

GRAND-DUCHÉ DE LUXEMBOURG.

ARENDT, *Architecte honoraire du Gouvernement,*
R^d Père BEISSEL, *S. J.,*

DANEMARK.

F. BECKETT, *Conservateur aux Musées,*
E. JACOBSEN,
MADSEN, *Conservateur du Musée,*

ITALIE.

F. BRICARELLI,
CARTA, *Bibliothécaire de l'Université,*
CONTI, *Directeur de la Pinacothèque,*
Commandeur RICCI, *Directeur des Beaux-Arts,*
M^{gr} Comm. A. DI MARZO, *Recteur de la Bibliothèque,*
MARIO SALMI,
LUZIO LUZI, *Conservateur à la Pinacothèque,*
PELEO BACCI, *Inspecteur des Monuments*
B. SUPINO, *Directeur des Musées Nationaux,*
Comm. A. VENTURI, *Directeur de la Galerie Nationale, Prof. à l'Université, Membre de l'Institut de France.*

ESPAGNE.

R. BALZA DE LA VEGA,
CASSELAS,
P. BOSCH,
J. FLORIT Y ARIZCUN, *Conservat. de l'Armeria Real,*
E. TORMO, *Professeur à l'Université,*
J. GESTOSO, *Vice-Président de la Commission des Monuments historiques,*
PAZ Y MÉLIA, *Bibliothécaire à la Bibliothèque Royale,*
JOSÉ RAMON MÈLIDA, *Directeur du Musée des Reproductions,*
S. SAMPERE Y MIQUEL,
L. TRAMOYERES BLASCO, *Conservateur du Musée,*
UTRILLO,
J. VILLEGAS, *Dir. du Musée nat. de peinture et sculpture,*
L. VINIEGRA, *Directeur-adjoint du Prado,*
A. MENDEZ CASAL,
J. GARNELO Y ALDA, *Prof. à l'Académie S. Fernando,*
R. DOMENECH, *Profess. à l'Académie S. Fernando,*
J. ALLENDE-SALAZAR,

PORTUGAL.

JOAQUIM DE VASCONCELLOS,
G. PEREIRA, *Conservateur des Archives et de la Bibliothèque Nationale,*

RUSSIE.

A. NEOUSTROIEFF, *Cons. en chef de l'Erm. Impérial, St Petersburg.*

SUISSE.

E. P. GANZ, *Conservateur du Musée,*

SUÈDE.

D^r J. ROOSVAL, *Professeur à l'Université,*
COMTE AF UGGLAS,

TOME VI — FASCICULE IV

SOMMAIRE

TEXTE : L'œuvre flamande de Brou.
La Flandre en Italie au XVI^{ème} siècle. (suite
et fin).
Les arts anciens des Flandres à l'Exposition
universelle de Gand.

A. Germain.

A. Goffin.

A. De Ceuleneer.

PLANCHES.

Hors texte : Tombeau de Marguerite d'Autriche.
Détail du retable des sept joies de Marie.
Stalles du chœur.
Sainte Catherine.
Le mariage mystique de St^e Catherine.
La mort de la Vierge.
Portrait de Nicolas Triest.
L'Annonciation.
Portrait de Marguerite d'Autriche.
Portrait de famille.

Eglise de Brou.

» » »

Académie Royale. Venise.

» » »

Cathédrale de Reims.

Collection F. Chapman Twickenham.

Collection G. de Somzée. Bruxelles.

Collection Lucas Moreno. Paris.

» » » »

La pagination des planches sera indiquée à la table des matières. — Tous droits de traduction et de reproduction réservés.

La publication format in-folio contient 40 planches en phototypie hors texte, 200 pages de texte orné de dessins. Elle paraît annuellement en quatre fascicules. Les abonnements ne sont reçus que pour l'année complète. Les résiliations d'abonnement doivent se faire au reçu du 4^{ème} fascicule annuel. Les fascicules ne se vendent pas séparément.

PRIX DE L'ABONNEMENT : PAR AN.

ÉDITION ORDINAIRE,

Belgique Fr^s 52.00. — Étranger Fr^s 55.00.

ÉDITION DE LUXE, Belgique et Étranger Fr^s 100.00.

Exemplaire numéroté et signé, portefeuille en parchemin, impression sur papier de forme, planches hors texte montées sur carton spécial.

Les souscripteurs à l'édition de luxe acquièrent le titre de Protecteurs de l'Association ; leur nom sera inséré dans la publication et leur exemplaire portera la mention : Exemplaire imprimé pour M..... Membre Protecteur.

LES AMIS DE BRUGES

“ SOCIÉTÉ COOPÉRATIVE ”

La Société a notamment pour objet social, l'achat d'immeubles ou d'objets mobiliers de caractère artistique, en vue de maintenir et d'augmenter, par leur conservation, l'attrait que présente la ville. (Extrait des Statuts).

PRIX DE L'ACTION : 25 FRANCS

(REVENU VARIABLE)

Siège social : 1, Rue Wallone.

Houdmont-Carbonez, impressions d'art, Bruges.

